This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

W17
F87

FRED, W.
Modernes kunstgewerbe

Library
of the
University of Wisconsin

UEBER KUNST DER NEUZEIT.

6. HEFT.

MODERNES KUNSTGEWERBE.

UEBER KUNST DER NEUZEIT.

Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architectonischen Zeitfragen von Fritz Schumacher. 144 S. I. Band. M. 2.—

Inhalt: Die Sehnsucht nach dem «Neuen». — Stil und Mode. — Monumentalkunst. — Bürgerliche Baukunst. — Grabmalskunst. — «La démocratisation du luxe.» — Der Individualismus im Wohnraume. — Der Maler und das Kunstgewerbe. — Vom Einrahmen. — Das Dekorative in Klingers Werken. — John Ruskin, der Apostel der modernen englischen Kunstbewegung. — Englische Eindrücke.

Max Klinger als Künstler. Von Berthold Haendcke. 64 S. II. Band M. 1.—

Maler-Poeten. Von Benno Ruettenauer. 92 S. III. Band. M. 1.50

Inhalt: Hans Thoma. — Anselm Feuerbach. — Arnold Böcklin. — Max Klinger. — Puvis de Chavannes. — Gustave Moreau.

Die Prae-Raphaeliten. Von A. W. Fred. Mit 6 Illustrationen. 152 S. IV. Band M. 3.20

Inhalt: Ein Wort vom Kritiker. — John Ruskin. — «The Pre-Raphaelite Brotherhood.» — Ford Madox Brown. — William Holman Hunt. — Sir John Everett Millais. — Dante Gabriele Rossetti. — Sir Edward Burne-Jones. — Die Schüler und die Ausläufer der englischen Bewegung. — Schlussbemerkung.

Symbolische Kunst. Von Benno Ruettenauer. 182 S. V. Band M. 3.—

Inhalt: Félicien Rops. — Die Romantik und der Prae-Raphaelismus. — John Ruskin. — Dante Gabriele Rossetti.

Weitere Bände sind in Vorbereitung

MODERNES KUNSTGEWERBE

ESSAYS

VON

W. FRED

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1901.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

220077
AUG 24 1918
NK17
.F87

INHALT.

	Seite
Vorbemerkung	VII
Modernes Kunstgewerbe. — Das Interieur	1
Walter Crane	16
C. R. Ashbee	30
M. H. Baillie-Scott	41
Henri van de Velde	59
Ein Kapitel über das deutsche Kunstgewerbe. (Das Niveau. — Ein Meister: Hermann Obrist. — Moderne Buchausstattung und moderne Schrift.)	74
Frankreich und Amerika. (Gallé — Lalique—Tiffany Vater und Sohn.)	93
Zwei Wiener Baumeister. (Otto Wagner — J. M. Olbrich.)	108
Litteratur-Nachweis	121
Register	125

VORBEMERKUNG.

Es liegt in der Absicht dieses Bandes über die vorzüglichsten Strömungen des modernen Kunstgewerbes zu unterrichten. Diesem Ziele entspricht die Auswahl der Künstler, von denen gehandelt wurde. Es braucht wohl nicht im besonderen auseinander gesetzt werden, dass es noch eine Reihe anderer Meister auf dem Continente, in England und Amerika giebt, die den Besprochenen ebenbürtig sind.

Der Verfasser beabsichtigt nach einiger Zeit diesem Bande eine Serie historischer Darstellungen der decorativen Kunst im 19. Jahrhunderte folgen zu lassen. Zunächst sollen die beiden Epochen englischen Kunstgewerbes von Chippendale zu Sheraton, und von Sheraton bis auf den heutigen Tag behandelt werden. Dann soll die Entwickelung des französischen und belgischen und schliesslich des deutschen und österreichischen Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert dargestellt werden.

Der vorliegende Band soll orientieren. Bei der Auswahl der Themen war deshalb auch die Absicht massgebend, möglichst verschiedenartige kunstgewerbliche

Tendenzen in ihren stärksten Vertretern zu charakterisieren.

Auf die Vorführung von Illustrationsmaterial musste mit Rücksicht auf den Preis des Bandes verzichtet werden.

Der Litteratur-Nachweis — ich nahm insbesondere auf Anführung von Illustrationsmaterial Bedacht — mag dem Interessenten Wege zur weiteren Ausbildung weisen.

Von den Essays sind die über C. R. Ashbee und H. M. Baillie-Scott in „Kunst und Kunsthandwerk" veröffentlicht worden.

Wien, Anfang Februar 1901.

W. Fred.

Modernes Kunstgewerbe. — Das Interieur.

Wer in diesem Jahre nach Paris zur Weltausstellung gegangen ist, um Etwas von der Kultur unserer Zeit zu erfahren, hat seine Fahrt nicht vergeblich gemacht. Die gute Möglichkeit, Ueberblicke über ganze abgeschlossene Produktionszweige zu gewinnen, Einsicht in die Erzeugung und ein Urtheil über die zu erwartende gewerbliche Entwickelung ist natürlich von allem Anfang an ein Hauptargument für die sociale Nützlichkeit universeller Ausstellungen gewesen. Allein selbst wenn man von der Bedeutung dieser Weltjahrmärkte für die Producenten selbst absieht, der Werth internationaler Ausstellungen ist nicht zu unterschätzen. Gerade die diesjährige Pariser Ausstellung, bei der es doch wahrhaftig ebensowenig an Tadlern wie an Grund zum Tadeln gefehlt hat, musste das dem Einsichtigen beweisen. Ich möchte sogar den indirekten Nutzen, den die Ausstellung durch Belehrung des Publikums der Allgemeinheit erweist, höher schätzen als den unmittelbaren Einfluss, den sie auf Fachleute durch den Wettbewerb ausübt.

Sie giebt die beste und zuverlässigste Gelegenheit, falsche Meinungen, die man in der Ferne gefällt hat, zu corrigieren. Aus Vorurtheilen können Urtheile werden. Die Nachbarländer lernen sich deutlicher kennen, weit entfernte Nationen werden einander geistig näher gerückt. Die Wechselwirkung nationaler Culturen auf einander kann niemals kräftiger erfolgen als auf den Weltausstellungen. Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, dass Irrthümer nahe liegen, dass die Verallgemeinerung von Werthurtheilen eine drohende Gefahr ist. Statistische Berechnungen, auf der Weltausstellung vorgenommen, werden auch kaum den thatsächlichen culturellen Stand der einzelnen Länder ergeben. Und doch konnte Jeder, der die Hauptströmungen des Lebens studieren wollte, aus seinen Beobachtungen zwischen Trocadéro und Champs-Elysées viel Nutzen ziehen.

Ein Jeder hat natürlich mit anderen Augen gesehen. Vielerlei Brillen mit allen erdenklichen farbigen Gläsern haben die Wirklichkeit gefälscht, — doch man darf darüber nicht traurig sein. Die Wahrheitsliebe des aus Paris so wohlbekannten «Kodak» ist kein letztes, erstrebenswerthestes Ziel. Die Bilder, die man aus der Ausstellung mitgenommen hat, sind verschiedener Natur. Die Einen werden bald verblassen, die Anderen haften noch eine Weile, — schliesslich sind alle die Eindrücke selbst flüchtiges Gut. Wenn aber der letzte unmittelbare Eindruck im Hirne des Ausstellungsbummlers verwischt ist, so sind schon die Lehren, die man unbewusst mitgenommen hat, in uns fest geworden. Sie bilden das feste, unerschütterliche Besitzthum, das man auf den Rundgängen erworben hat.

Der Besucher, der nicht einer Specialität wegen gekommen ist, mag die architektonische Anlage der Ausstellung ebenso vergessen wie die Details einer elektrischen krafterzeugenden Maschine, — für sein Leben hat er Etwas weit wichtigeres gewonnen: Er hat zumindest einen Augenblick das Getriebe des grossen Weltverkehrs gesehen.

Die Universalität der menschlichen Arbeit, die Grösse und Mannigfaltigkeit des Produktionsgebietes konnte auf dieser Ausstellung sinnlich erfasst werden. Der Intellekt hat Einem diesen Gedanken oft eingegeben und der Stolz unseres Jahrhunderts wurde durch das Bewusstsein von der Mächtigkeit der vereinigten Weltproduktion nicht wenig gefördert. Allein, was man in Gedanken erwogen hat, wird im Bewusstsein erst durch einen sinnlichen, unmittelbaren Eindruck ganz fest. Logische Ueberlegungen mag man vergessen, starke Eindrücke nicht. Die Einzelheiten können sich verlieren, die Lehre für das Leben muss bleiben. Auch der Bewohner der Weltstadt wird die belehrende Kraft solch einer Exposition universelle nicht unterschätzen dürfen. Die Concentration lässt Einen da sehen, was im unmittelbaren Arbeitsleben dem Auge verborgen bleibt. Und dann: die grosse, hastige, unermüdliche menschliche Maschine scheint einen Augenblick stehen geblieben zu sein; wie ein Querschnitt durch das Leben muthete die Ausstellung an — wer zu sehen verstand, mag da und dort die Organisation des Weltbetriebes durchblickt haben.

Und noch einen zweiten wohlthätigen Eindruck hat die Ausstellung sicherlich auch auf den flüchtigsten und lässigsten Besucher ausgeübt. Jeder, der durch

die beiden Palais des Beaux-Arts und die beiden dem Kunstgewerbe gewidmeten Galeries des Invalides gegangen ist, musste Respekt vor der künstlerischen Energie und Kraft erhalten, die im letzten Jahrzehnt entwickelt wurde. Nicht nur äusserlich scheint es jetzt meistens, dass fast schon Jeder selbst ein Dichter oder Künstler ist, nicht der steigende, sich vermehrende und auch verbessernde Dilettantismus ist es, der Einem die Meinung bringt, die künstlerisch produktiven Kräfte fast aller Nationen seien in einem Masse gewachsen, das in keinem gerechten Verhältnis zu der Consumptionskraft des Publikums steht; es ist vielmehr sicherlich eine Renaissance der bildenden Künste insoweit unfehlbar zu constatieren gewesen, als es sich um die Beurtheilung der Wünsche und Absichten, sowie des Mindestniveaus handelt. Wir leben ja — man sah das an den Pariser Verkaufslisten — noch in jener Uebergangszeit, wo vom Käufer oft bei gleichen Preisen das Schlechtere dem Besseren vorgezogen wird. Trotz aller Predigten und Kunstzeitschriften konnte man in Paris noch sehen, dass in Deutschland und Oesterreich ein guter Theil des gebildeten und kaufkräftigen Publikums die primitivsten Werthe modernen Kunstgewerbes nicht kennt. Die in England und auch in Amerika schon lange nicht mehr theoretische, sondern in Fleisch und Blut übergegangene Schätzung der «pièce unique» ist bei uns noch fremd. Ja selbst die strenge Verurteilung alles Imitierten, alles verfälschten Materials ist bisher kaum in die weiten Kreise des Publikums gedrungen. Da hat nun gewiss die Pariser Ausstellung mit ihrem Gefolge von Publikationen und Vorträgen viel geholfen. Sicherlich aber ist

in allen Besuchern Respekt vor der modernen Bewegung geweckt worden. Diejenigen kühlen Conservativen, die die gesammte Entwickelung des Kunstgewerbes in den letzten Jahren bestenfalls für eine Laune einiger Künstler zu halten gewillt waren, sind nun gründlich belehrt. Sie mussten nun die fruchtbare Kraft erkennen, die in diesen Bestrebungen sich ausdrückt. Doch werden auch die Mitkämpfer um die neue Kunst in Paris einige Belehrung darüber erfahren haben, wie weit und wie eng die Grenzen für eine vollständig freie, lediglich auf die Wünsche der Künstler basierte Entwickelung des Kunstgewerbes abzustecken seien. Mancher ist in Paris wohl zur heilsamen Erkenntnis gekommen, dass nun die Zeit des Förderns um jeden Preis vorbei sein muss, und ruhig abwägende Würdigung die einzige kritische Pflicht sein muss.

Von England waren die ersten Anstösse zu einem modernen Kunstgewerbe zu uns gekommen. Die Jahreszahl 1861, das Datum der Gründung der Morris-Company, bedeutet für den Continent vielleicht noch mehr als für England selbst. München, Belgien, Wien haben sich im Laufe der Jahre angeschlossen, und wo auch die neuen Formen noch nicht überall durchgedrungen sind, das Interesse ist im Publikum geweckt worden. Diese moderne Bewegung hat es Jedem deutlich machen müssen, dass die Kunst — die hohe Kunst, wie man früher wohl sagte, wenn man Bilder und Statuen meinte — nicht fern vom Leben ihre gesonderten Wege gehen dürfe. Man durchdringe das Leben jedes Tages mit Kunst — das ist die Losung dieses Kampfes des letzten Jahrzehntes gewesen. Der Sieg ist nun da. Die Worte, die Jakob Burkhardt in

seinem Buche von der Kultur der Renaissance sagte, dass der Staat ein Kunstwerk werden müsse, sind in unseren Tagen modificiert worden: wir wollen, dass eines Jeden Leben ein Kunstwerk sei! Und dass es das werde, kann ein Werk der Interieurkunst sein.

Fast ein Jahrhundert hatte man in Mittel-Europa vergessen, dass wir Wohnungen haben. Die Leute hatten Bureaus, Schlafzimmer und Museen, die sie «gute Stuben» nannten. Seit der Congresszeit war die Entwickelung stehen geblieben. Aus den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts stammen die letzten künstlerischen Interieurbilder. In Wien z. B., das in den Jahren 1810-1820 eine feine Wohnungskunst hatte — viele Stiche beweisen das —, erweckte erst wieder die Makartzeit den dekorativen Sinn. Die Wandlung war gross. Seltsamerweise ist sie in Deutschland ohne die unmittelbare Einwirkung des grossen Farbenfreundes Makart, des Königs der Maler und Herrschers über die Wiener Gesellschaft, ähnlich vor sich gegangen. Auch in Deutschland kam zwischen den Jahren 1860 und 1890 eine äusserliche Art zu dekorieren, die Sucht, prächtige Stoffe und — imitierte Prunkstücke anzuhäufen, zum Ausbruch. Das eben eröffnete neue Münchener Künstlerhaus (von Lenbach und Seidl) ist ja ein letztes Musterbeispiel dieser Art. Zwischen den guten Bemühungen des Jahrhundertanfanges und den Irrgängen des letzten Jahrzehntes vor Beginn der modernen Bewegung liegen jedoch gewaltige Umwälzungen in der socialen Ordnung. An die Seite der Hocharistokratie, die bisher Fördererin der Kunst war, trat das Bürgerthum. Nicht nur in vereinzelten Exemplaren, wie schon vorher

manche Nürnberger Familie, sondern in Massen kamen nun die Angehörigen der neuen Stände zu den Künstlern und wollten ihren Theil an den Schätzen haben. Den Reichsten, die auch ihr Leben dem Leben der Adeligen nachbildeten, äfften Andere nur die äusseren Formen nach. Die bürgerlichen Revolutionen der Jahrhundertmitte schufen neue Stände, nicht aber neue Kunst und neues Kunstgewerbe. Denn unsere deutschen und österreichischen Bürger wollten keine bürgerlichen Stuben, sie begehrten die Prunksäle des Hofes, sie liessen sich Louis XVI- und Empire-Möbel machen. Und da das Leben dieser Männer und Frauen dem Rahmen, in dem es vor sich ging, nicht entsprach, so liebten sie ihr Heim nicht, gestalteten es nicht aus. Die Leute wohnten gar nicht in ihren Wohnungen. Ueberzüge aus steifer Leinwand bedeckten vergoldete Stühle, in Glaskästen standen hinter Vorhängen geschliffene Krystallgläser, — die Familie aber lebte in einer Wohnstube, deren Hausrath aus weichem gestrichenem Holze gefertigt war. Der vielgeschmähte Biedermaierstil war noch der einzig aufrichtige Ausdruck bürgerlichen Lebens jener Zeit. Man lese die Bücher von Adalbert Stifter, von Theodor Storm, um die wahren Interieurs jener Tage kennen zu lernen; man betrachte die zeitgenössischen Portraits. Auf dem Lande war es noch besser. Dort hatte man zumeist Ehrfurcht vor dem Hausrath der Väter; diesem Gefühle haben wir die guten eichenen Tyroler Möbel zu verdanken. Aber auch im Gebirge kann man Schlösser finden, wo die herrlichen Holzvertäfelungen der Wände dem Barockstil zuliebe übertüncht wurden.

Wohnungen, die nur Museen sind, verfallen der Schablone. Da sie nur zum Ansehen sind, hat nur der äussere Schein Bedeutung. Man macht Theatermöbel, das Interieur fällt in die Gewalt des Tapezierers. Das geschah in den Jahren 1870 bis 1895. Jetzt erst wird es besser.

Das Zimmer, in dem Einer wohnt, soll ein getreues Bild seines Lebens geben können. Wie die Kleidung einer Frau soll das Interieur, in dem man arbeitet oder träumt, eine feste innere Beziehung zu dem Bewohner haben. Deshalb darf das Interieur nicht typisch sein; es muss individuell sein. Unsere Zeit kann die Arbeit, das öffentliche Leben uniformieren; dass es unsere Häuser und Wohnräume jeder persönlichen Eigenart entkleide, dürfen wir nicht dulden. Aber zum Bewusstsein dieser ersten und fast einzigen Lehre für den Interieurkünstler — man sagt jetzt fachgemäss: «Innen-Architekt» — ist man, nachdem die Leute auf dem Continente es seit dreissig oder mehr Jahren vergessen haben, erst seit kurzer Zeit wieder gekommen.

Es hat natürlich zu allen Zeiten Leute gegeben, deren Wohnungen harmonisch gewachsen und so gleichsam zu Rechenschaftsberichten der dahingegangenen Jahre geworden waren. Der Oeldruck und der Ausschnitt aus einer illustrierten Zeitung, den der Arbeiter an seine Wand klebt, beide sagen durch die Auswahl, die sie bekunden, ebensoviel wie die Sammlung von Nippes und Oelbildern der wohlhabenden Dame. Beide sind Zeugnisse für den primitiv menschlichen Trieb, sich und seine Umgebung zu schmücken. Beide sind auch Zeugen des Lebens, das sozusagen unter ihren Augen vor sich geht. Es bleibt ein Duft der gelebten

Tage, all' der Gedanken und Gefühle, deren Kommen und deren Gehen der Besitzer in diesem Raume erlebt hat, haften an der Wand, an jedem Tisch, am Hausrath, an den Ziergegenständen, die dieser besondere Anlass und jene Ferien-Reise uns verschafft hat: Ein kleines Glas, in das man seine Blumen stellt, wenn der Frühling Einen plötzlich sentimental macht, — später schämt man sich dessen ja! — das Kästchen, in das man Tag für Tag die Briefe legt, die kommen und ein Schicksal bringen, die Bank, auf der man nach dem Essen sitzt und zusieht, wie der Cigarettenrauch in die Luft steigt, — zu jedem Stück neuen Hauraths gewinnt man sein besonderes und sonderliches Verhältnis. Man liebt sie, sie bedeuten Etwas in unserem Leben. Das hat schon der alte Franzose Xavier de Maistre gewusst und darum seine «Voyage autour de ma chambre» geschrieben. Die Stimmung, die aus Erinnerungen kommt, der Geruch des Lebens — das ist die Stimmung des Interieurs. Die kann aber kein Künstler hineintragen, kein Architekt. Die herrlichsten Bilder machen höchstens eine Galerie aus, das erlesenste Kunstgewerbe, Gallé und Tiffany, Lachenal und Vallgreen, Gurschner und Moser, van de Velde und Dufrène, Morris-Gobelins und Sèvres — geben höchstens ein Museum, nie ein Interieur. Für die Wahl des Wohnungszierrathes kann auch kein Anderes als der Bewohner sorgen. Seine Augen müssen erzogen werden,[1] sein Geschmack gebildet. Was hilft es, wenn der feinste, verständigste Architekt an die

[1] Dafür könnte das schöne neue Büchlein von Alfred Lichtwark «Erziehung zum Farbensinn» (Berlin, Cassierer 1901) gute Dienste thun.

Wände Bilder von Segantini und Thoma, Radierungen von Klinger und Rops hängt, oder auf den Tisch das schönste Kopenhagener Porzellan stellt, wenn die einzige Beziehung des Bewohners zum Raume die ist, die die flüchtige Mode des Tages geschaffen hat. Die Erziehung zur Kunst — das ist die erste Aufgabe, die das kommende Jahrhundert zu leisten hat. Die Engländer haben als kräftigstes Mittel zur Erreichung dieses hohen Zieles den Dilettantismus gewählt und in der That schöne Erfolge erzielt. Die «Women Bookbinding-Society» (in Charing Cross Road), die «Home arts and industries Association», jede Ausstellung der «Arts and Crafts Society» giebt Zeugniss dafür ab. Aus dem Dilettantismus wird oft Beruf; was zuerst nur Mittel war, wird zum Zwecke — das ist ja vermuthlich immer der natürliche Gang. Das social bedeutsamste dieser Bewegung[1] aber ist das erzieherische Moment. Erstens wird überhaupt der Respekt und die Liebe zur Handarbeit geweckt — der Same Ruskin'scher und Morris' scher Bestrebungen geht auf — und zu zweit: das Publikum wird zum Verständniss erzogen, die Urtheile werden logischer, neue Maassstäbe für kritische Werthung werden so eingeführt. Neben dem Zeichenunterricht, der als aesthetischer Unterricht in der Erziehung zur Kunst immer die erste Rolle zu spielen haben wird,[2] kann nichts so gute Dinge thun, als ernster

[1] Eine nicht allzu tiefgehende, aber immerhin instructive Broschüre von H. Muthesius «Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England» (Berlin 1901 bei Encke) vermag darüber zu instruieren.

[2] Ich möchte auf einen diesbezüglichen vortrefflichen Aufsatz von J. Folnesics (Wien) in der Zeitschrift «Der Lotse» (Hamburg), 1. Heft hinweisen.

kunstgewerblicher Dilettantismus, mag es sich nun um Kunststickereien oder Bucheinbände — ich möchte die ersteren vorziehen — handeln.

Die Stimmung des Raumes und die intimere Ausschmückung also kann nur der Bewohner selbst besorgen. Was ein Mensch an Anregung braucht, kann nur er selbst wissen. Die Sache des Innenarchitekten kann es lediglich sein, die beste Möglichkeit zum individuellen Ausbau des Raumes zu geben. Er kann den Grundriss entwerfen, das Gerüst aufbauen, auf dem das Interieur, das wirkliche Interieur, im Laufe der Zeit entstehen kann.

Es scheint mir fast, als werde unser Kunstgewerbe — besonders vom österreichischen (Olbrich, Wagner, Hoffmann, Moser) gilt das — jetzt allzu reich an Gedanken. Es ist allzuviel deutliches Bemühen um Stimmung drin. Aber man kann die Stimmung doch wahrhaftig nicht fix und fertig ins Haus stellen. Für eine gute Wohnung ist, glaube ich, immer der Besitzer zu loben, seltener der Architekt. Die Stimmung kommt im Bewohnen, jeder Tag bringt ein Element zu ihr. Und das Individuelle hat vor allem in der aufrichtigen Auswahl zu liegen. Dass der Eine zu van de Velde geht und der Zweite zu Ashbee, und dass der Eine sich ein Wohnzimmer wünscht und der Andere einen Salon — das werden die wichtigsten Schritte zum individuellen Raum sein.[1] Aus dem ursprünglich so richtigen und nur allzu weit ausgesponnenen Gedanken, dass jeder Raum eine besondere,

[1] Von alledem wird im letzten Abschnitt bei Erörterung der Wiener Art, insbesondere J. M. Olbrich's noch die Rede sein müssen.

individuelle Wirkung haben müsse, und dass die Hand des phantasievollen Künstlers oder Architekten bei der Ausstattung eines Zimmers nicht fehlen dürfe, war die Ansicht entstanden, dass ein Zimmer an dem Tage, wo es der Industrielle dem Käufer übergibt, bereits einen fertigen und abgeschlossenen Charakter haben müsse. Man meint, dass nicht nur die Wände zu den Beleuchtungskörpern und den Möbeln ebenso wie der Bewohner zu dem ganzen Raume stimmen müsse, sondern man verlangt jetzt auch, dass jedes einzelne Glas, jede Uhr, jede Bronze zu allen anderen Einrichtungsstücken vollständig passe. Statt nun aber den Bewohner künstlerisch zu erziehen, sodass es ihm unmöglich wird, sich einen Gegenstand zu kaufen und in sein Zimmer zu stellen, der der künstlerischen Atmosphäre des Raumes nicht entspricht, füllt man die Zimmer von allem Anfange an so weit an, dass eine weitere Ausgestaltung durch den Bewohner selbst unmöglich wird. Man vergisst aber dabei, dass jene Stimmung, die ein Raum haben soll, und die wirkliche Harmonie zwischen Bewohner und Interieur sich erst im Laufe der Jahre durch die tägliche Benutzung einstellen kann. Es ist nicht nöthig, dass der Architekt, der die Pläne entwirft, die Seele des Bewohners genau kennt, um danach seine Skizzen zu machen, es ist nicht nöthig, dass ein Fremder für die Anregungen sorgt, die dem Bewohner kommen sollen, wenn er vor seinem Schreibtisch sitzt oder sich in seinem Fauteuil ausruht; die Tage, die der Mann in diesem Zimmer verlebt, werden die Stimmung von selbst herbeischaffen, der Duft des Erlebten bleibt an jedem Stück haften, feste Bande der Erinnerung knüpfen sich

im Laufe der Jahre zwischen dem Besitzer und seinem Eigenthum —, das ist die wirkliche Interieurstimmung. Die kann aber kein Architekt schaffen und kein Künstler; Beide können nur den Rahmen anfertigen, in den das Bild durch den Bewohner selbst eingefügt werden soll; ihre Aufgabe kann es nur sein, ästhetisch wirkende Formen zu schaffen und dem täglichen Bedürfnisse auf das gefälligste und beste zu dienen; der Psyche des Bewohners können sie nicht dienen, da ist eben die Grenze zwischen dem Gewerbe und der Kunst. Die Wirkungen eines Bildes sind verschieden von den Wirkungen eines Sessels; einem Bilde gegenüber gibt der Beschauer seine eigene Persönlichkeit fast vollständig auf, um eine fremde in sich aufzunehmen. Man könnte das Gefühl einem wirklichen Kunstwerke gegenüber fast mit jenen Worten charakterisieren, die der Franzose Michelet von der Liebe zwischen zwei Menschen gesagt hat. Er meinte, das Wort, die Liebe sei so stark wie der Tod, sei falsch; die Liebe sei nämlich der Tod selbst, nämlich das Vergehen der eigenen Seele und das Aufleben in einer neuen. Eine solche Wirkung kann ein Bild, eine Statue, ein Buch haben — eine Wohnung nicht; die kann nur das Bild des eigenen Lebens sein. Der beste Interieurkünstler wird Jeder immer nur für sich selbst sein. Die individuelle Wirkung, die man von einem Interieur jetzt so heftig verlangt, wird niemals erreicht werden, wenn irgend ein reicher Mann zu einem Architekten geht und ihm sagt: Studiere meine Seele und die meiner Frau und die meiner Kinder und richte mir dann Zimmer ein, in denen ich wohnen soll. Sie wird sich dann ergeben, wenn Jeder, der sich einen

Raum für das tägliche Leben erbaut, eine sorgfältige Auswahl des Mannes trifft, von dem er Möbel haben will. Man kann ja auch von einem Dichter nicht verlangen, dass er alle Stimmungen beherrsche und heute für eine sanfte Frau und morgen für einen starken Mann Dichtungen verfasse; wie will man, dass ein Architekt das seelische Leben seiner Kunden so genau kennen soll, dass er im Stande ist, die Räume zu schaffen, in denen diese Menschen ihr Leben führen können?

Die Erkenntniss, für die wir der modernen Kunstgewerbebewegung dankbar sein müssen und die ja in keiner Stadt im Publikum so fest geworden ist wie in Wien, ist, dass jeder Mensch und jeder Stand seine Interieurs und seine Möbel haben müsse. Der Louis XVI- und der Empire-Stil sind nicht an sich schlecht und für unsere Zeit unbrauchbar, sondern nur schlecht, wenn ihr Bewohner seinem Berufe und seiner Lebensführung nach zu den vergoldeten Möbeln und den überzarten Blumenständern und Glasschränken nicht passt. Die Verlogenheit, die in dieser Art zu wohnen lag und die materielle Unmöglichkeit, derartige Prunkmöbel aus echtem Material herzustellen, haben lange genug unserem Kunstgewerbe geschadet; die nächsten Jahre werden zeigen müssen, ob sich unsere Architekten an der heilsamen englischen Entwicklung ein Muster nehmen wollen oder ob sie, der einen Gefahr des Tapeziererstils eben entronnen, blindlings der anderen, der allzu geistvollen und sinnigen Künstelei in die Arme laufen wollen.

* * *

Es wird sich einmal ein schöner und lehrreicher Abriss der Culturgeschichte so schreiben lassen, dass man einfach die getreuen Beschreibungen von Interieurs aus den verschiedenen Epochen nebeneinander setzen wird. Da wäre für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, wenn es sich um bürgerliches Leben in Wien zum Beispiel handelt, zuerst eine Stelle aus Adalbert Stifter, der einen zwar nüchternen, aber gediegenen und ehrlichen Biedermaierstil schildert, dann aus der nächsten Generation etwa aus einem Buche von Kürnberger, der Ebner-Eschenbach oder besser noch Ferd. v. Saar's, wo schon kleine Museen beschrieben werden: vieles Bric-à-Brac ist in Schränkchen und auf Tischchen verstreut, der Stil ist fremdländisch, strenges Empire oder wienerisches Barock; und schliesslich wird man in den Romanen vom Beginn der 80er Jahre an ein Hasten von Stil zu Stil bemerken können, bald ist die Scenerie ein maurisches Rauchzimmer, bald ein altdeutsches Speisezimmer, bis dann endlich die ersten englischen Möbel auftauchen und die Romanschriftsteller von schlanken Tischen, Liberty-Stoffen und japanischen Holzschnitten zu reden begannen. Und schliesslich: «Secession.» Ungefähr so weit sind wir heute.

Walter Crane.

Walter Crane ist der letzte Vollwichtige einer langen Reihe. Mit ihm findet die Prae-Raphaeliten-Gemeinschaft ihr äusserstes Ende. Er ist bereits ein Epigone und trägt die Last des Epigonenthums. Er hat den Willen zum Persönlichen, die Absicht, ganz neu zu sein, nicht Träger einer Tradition, allein sein künstlerischer Wunsch findet keine Erfüllung. Er ist in der That der Letzte in der langen Reihe der Männer, die Anhänger Rossetti's und Burne-Jones' waren, dessen Werk noch Früchte trug, der selbst viele Anregungen verstreute, Schüler hatte, ein grosses, achtungswerthes Werk vollendete. Allein er hatte das Unglück, in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre ein Jüngling zu sein. So nahm er nicht mehr theil an den stählenden, immer erneuten Kämpfen der Prae-Raphaelite Brotherhood um die öffentliche Anerkennung. Als er sich zu den Meistern gesellte, waren sie keine jugendlichen Stürmer mehr, die Zeit der Entwicklung war vorbei; es musste sich nun ereignen, dass die Neuhinzukommenden von dem künstlerischen Uebergewicht der Aelteren erdrückt wurden, und den Formenschatz, den diese aus eigener Kraft und aus

ihrem persönlichen Wesen heraus gefunden hatten, nun einfach erlernten, weiter anwendeten und bestenfalls ausgestalteten. Es muss nun zugegeben werden, dass das Schulmässige bei Crane noch am schwächsten ausgedrückt ist, und dass er derjenige ist, der am meisten eigenes Talent und persönlichen Kunstverstand zuzusetzen hatte. Die Anderen prae-raphaelitischen Epigonen mussten sich entweder bemühen, der starken Gewalt dieser Formeln zu entkommen, oder sie sind in dieser Richtung erstarrt, heute halb vergessen, halb verachtet, verlacht. Denn das Prae-Raphaelitenthum ist, wie jene sieben ersten Meister wohl wussten, nur eine Schule, nicht das letzte Ziel einer Künstlerschaft. Walter Crane ist seit etwa zehn Jahren auch auf dem Continente wohlbekannt. Sein Name ist zusammen mit dem von William Morris immer dann genannt worden, wenn von den modernen kunstgewerblichen Bestrebungen die Rede war. In diesen Tendenzen war und — ich möchte diese meine Meinung nicht verhehlen — ist England ja Ursprungsort fast aller neuer Ideen und Heimath der hervorragendsten Anreger. Wenn man jetzt daran gehen kann, eine Reihe neuer ästhetischer Forderungen und Wertungen für das Kunstgewerbe aufzustellen, von denen vor fünf Jahren auf dem Kontinente noch keine einzige galt (Materialaufrichtigkeit, Theilnahme der Architekten am Möbelbau und der Interieurbildung, Fernhalten der Schablone von der kunstgewerblichen Thätigkeit u. s. w.), so ist das in erster Linie ein Erfolg der englischen Reformbewegung, die mit der Gründung der Morris-Company im Jahre 1861 ihren Anfang nahm. Damals war ja Walter Crane noch nicht in den Reihen der

Kämpfer. Als er etwa fünf Jahre später denselben Zielen nacheiferte, geschah es nicht, wie bei Morris als Ausfluss einer selbstgewonnenen Anschauung. William Morris war durch starke persönliche Eindrücke, eigenes Schicksal zu den sozialen Ansichten gekommen, die seine gesammte Thätigkeit leiteten. Walter Crane ging nur den halben Weg. Die Meinungen Morris überzeugten ihn; so wurde er nicht, wie Jener, vom Leben selbst belehrt, er war gelehriger Mithelfer eines Anderen — ein Epigone, wenn auch dann selbstverständlich ein fruchtbarer Schöpfer. Diese Ansicht klingt heute hart, vielleicht unrichtig; man hat sich — auch in England vielfach — gewöhnt, Crane's produktiven Fähigkeiten zu überschätzen. Seine Verdienste sind zweifellos gross; er hat als Buchillustrator die Reform, die Morris angebahnt hat, durchgeführt. In dieser Richtung ist er in der That ein Volkserzieher gewesen. Aber der Ruf, den er geniesst, ist eine Folge seiner agitatorischen Thätigkeit. Er hat oft die Feder in die Hand genommen, um Wünsche und Forderungen auszusprechen, die er eindringlicher, wenn auch weniger deutlich, durch seine künstlerischen Thaten hätte aussprechen sollen. Wie Morris selbst, ist auch er ein Redner gewesen, der das Wort zu meistern verstand, und auf die oberen Zehntausend mit seinem Sozialismus fast mehr wirkte als auf die Arbeiter. Zieht man schliesslich die Bilanz dieses thätigkeitsvollen Lebens, so sieht man Walter Crane als den Anreger vor sich, den Agitator, nicht als den selbstschöpfenden Künstler. Man erkennt, dass ihm alles Ursprüngliche fehlt. Er ist ein vorzeitiges Exempel der erst 30 Jahre nach seinem Auftreten häufig ge-

wordenen Gattung der Intellektuellen. Er ist ein Künstler, der vieles weiss, sein Empfindungsleben aber ist arm. Ihm fehlt jegliche Naivität. Er hat viele Talente, aber keinen Funken Genie. So war sein Leben darauf beschränkt, die Anregungen Anderer aufzunehmen, auszugestalten, auszustreuen, ein Mittler zu sein; hat man sich einmal entschlossen, die Grenze seiner Bedeutung festzuhalten, so wird man von den Wirkungen seiner Thaten mit vollem Lobe und mit ehrlicher Freude über die Erfolge seiner Reformarbeit sprechen können.

Walter Crane entstammt einer Familie, in der es eine künstlerische Tradition gab. Schon unter den Ahnen war die Beschäftigung mit Büchern und Bildern etwas Selbstverständliches; Walters Vater war der wohlgeschätzte Miniaturenmaler Thomas Crane, der in Liverpool lebte, und dort, am 15. August 1845, wurde der Künstler geboren. Er sagt, er könne seine Kindheit nicht von der Vorstellung von Papier, Griffel und Feder loslösen, das Zeichnen und Malen sei die natürlichste Beschäftigung der Kinder im Hause von den frühesten Jahren an gewesen. Walter verlor früh den Vater, so war seine menschliche und künstlerische Entwicklung nur von den Einflüssen abhängig, die er von seinen Lehrern oder Mitgenossen empfing. Die Wirkungen der Tradition fehlten lange. Crane hatte das Glück, in jungen Jahren einen ausgezeichneten Lehrer zu haben; er lernte bei dem vortrefflichen Holzschneider Linton drei Jahre lang (von 1859—1862) die Technik des Holzschnittes. Man erinnere sich, dass es damals natürlich das photographische Verfahren des Bildauftrags auf dem Holze nicht gab, sondern dass die Linien mit der Hand

vorgezeichnet wurden, so dass diese Vorbereitungsarbeit, die heute mechanisch vollzogen wird, bereits zur Vereinfachung der Linien, zur Anpassung an die Technik des Holzschnittes verwendet wurde. In der Werkstatt Lintons hat Crane sicherlich jenes Verständnis für die Verschiedenheiten der einzelnen graphischen Techniken und den Respekt vor den besonderen Bedingungen jedes Materials und jeder Technik erhalten, der seine eigenen Werke auszeichnet, und den er später unablässig gefordert hat. Mit 18 Jahren war Crane der Schule entwachsen, ja, er fungirte in diesem Alter bereits als Korrektor in der Antiken-Klasse einer privaten Kunstschule; von dieser Thätigkeit leitet er sein Verständniss und seine Eingeweihtheit in den Formenschatz der Griechen her.

Die Einflüsse, von denen das Talent Crane's gebildet wurde, sind ungemein mannigfaltig gewesen. Es ist keine der Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts vorbeigegangen, ohne den Formenschatz dieses fruchtbarsten aller Eklektiker zu beeinflussen. Die Anfänge der Entwicklungen standen — es ist dem Beobachter englischer Kunst selbstverständlich — unter dem Banne John Ruskins. Die ersten Bände der «Modern Painters», die ja auch Burne-Jones und Morris zu dem ethisirenden Kunstphilosophen geführt hatten, übten auch auf Crane die stärkste Wirkung. Und wie Burne-Jones und William Morris zu Rossetti als Schüler kamen, und seine Freunde und ebenbürtige Meister wurden, so war auch für Crane der Weg von Ruskin zum Prae-Raphaelismus kurz. Unter den Prae-Raphaeliten steht er Holman Hunt und Burne-Jones am nächsten; mit Millais und Rossetti hat er wenig inner-

liche Berührungen. Das erste Element, das ihm aus der Gefühlswelt der Prae-Raphaeliten gleichsam entgegenschlug und ihn in den Kreis dieser Männer stellte, war die Romantik. Die Jugend Crane's war erfüllt gewesen von Phantasien über die Werke des Walter Scott und die Rittersagen vom heiligen Graal und der Runde des Königs Artus boten dem jungen Crane ebenso wie Rossetti, Burne-Jones und Morris einen willkommenen Stoff zum Ausdrucke der eigenen romantischen Gefühle. Parallel mit diesen poetischen, weniger malerischen als dichterischen Vorstellungen beschäftigt alle diese Jünglinge und Männer die Ruskin'sche Forderung der Rückkehr zur Natur. Bei Crane tritt allerdings schon früh die Neigung auf, rein dekorative Malerei zu pflegen und für diese Kunstart das unmittelbare Zeichnen und Malen nach der Natur abzulehnen. Je intensiver und ausgeprägter seine Illustrationsweise wird, desto mehr wendet er sich von dem Ruskin'schen Dogma: «kein Blatt, das nicht nach einem wirklichen Blatte kopirt wäre!» ab, und auch seine Gemälde werden dann von Jahr zu Jahr stilisirter, allerdings auch manierirter. Die Jünglingsjahre hindurch stand Crane so stark unter dem Banne der Prae-Raphaeliten, dass einer seiner ersten Verleger ihm bei der Bestellung eines Bilderbuches als Bedingung sagen liess, «die Kinder sollten doch nicht überflüssig viel Haar haben». Man kann aus dieser Bemerkung ebenso, wie aus den alten Auflagen solcher «Six Pence Toy Books» erkennen, dass Crane die äusseren Formen, Nüancen und Absonderlichkeiten Hunts, Burne-Jones' und Morris' annahm.

Mit Morris verbinden Crane die stärksten Bande.

War Morris der Vollstrecker Ruskin'scher Theorien, so ist Crane der Agitator derselben Meinungen und der kluge Mann, der auf jedes Detail die Welt- und Arbeitsauffassung Morris' anzuwenden versteht. Es ist merkwürdig, dass der ganze prae-raphaelitische Kreis in der jüngeren Generation ein ungemein entwickeltes soziales Gefühl hat. Sogar Rossetti, den man nach seinen Werken für weltfremd und allem Realen abgewandt zu halten geneigt wäre, hat stark ausgeprägte radikale Anschauungen gehabt. Sein Bruder William Michael Rossetti, ebenfalls ein Mitglied der «P.-R.-B.», gehörte zu den eifrigen Londoner — theoretischen — Anarchisten, oder genauer gesagt kommunistischen Sozialisten. Die Zugehörigkeit Morris' und Crane's zum Sozialismus ist ja allgemein bekannt. In zahlreichen Werken in Prosa und Poesie haben Beide ihre Weltanschauung kundgegeben. Natürlich ist bei Beiden — bei Morris als der stärkeren Persönlichkeit in höherem Maasse — der Sozialismus vor allem eine utopistische Idee, die Sehnsucht nach dem Idealstaate. Aber bei Beiden hat die Gewöhnung zur sozialen Anschauung grosse Einflüsse auf die künstlerische Thätigkeit geübt. Beide sind auf diesem Wege zu Organisatoren geworden. Alle die Bestrebungen William Morris' liegen in der Verlängerung jener Linie, die durch Ruskins Briefe «Unto this last» gezogen war, und die Thätigkeit Crane's ist die Fortsetzung dieser Bemühungen.

Die Hauptforderung des Crane'schen Sozialismus lautet: Organisation der Arbeit. Die übrigen Postulate sind flüchtig angedeutet, schematisch, meist nur oberflächlich wiederholte Dogmen der grossen sozialistischen Parteien. Allein mit dem Prinzip der vernünftigen

und natürlichen Arbeitstheilung, der Regelung der Arbeitsverhältnisse nimmt es Crane ernst. Das ist ein Gebiet, das er versteht, das ihm nahe ist. Die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes hängt vor allem von der Lösung dieser offenen Frage ab. Ruskin hat ja bekanntlich gegen alle Arbeitstheilung gepredigt. Morris, Crane und die jungen englischen Architekten erreichen durch engen Anschluss der Handwerker an die Künstler und durch materielle Betheiligung ansehnliche Fortschritte.

Crane erklärt, unser heutiges Leben ermögliche durch die widersinnige soziale Ordnung keine natürliche Entwicklung der Kunst. Unser Leben sei zu arm, zu äusserlich, zu hastig. «Kunst im höchsten Sinne ist nichts als äusserste Ausdrucksfähigkeit. Je höher das Lebensniveau, je reicher die menschlichen Schicksale und je harmonischer die Existenzbedingungen sind, desto edler, mannigfaltiger und schöner wird also auch der künstlerische Ausdruck des Lebens sein.» Im Sozialismus sieht Crane die einzige Abhülfe. Die Gleichheit der Lebensbedingungen werde die traurigen, schmutzigen Aeusserungen des Existenzkampfes beseitigen, «eine edle Harmonie von Leben und Kunst werde sich einstellen». — Diese schönen Sätze tragen das Gepräge der Utopie deutlich an sich, — zeigen die Früchte Ruskin'scher Thätigkeit. Seine Sympathie für den Sozialismus hat Crane auch durch einen grossen Holzschnitt: «Triumph der Arbeit» bewiesen, den er zur englischen Maifeier herausgegeben hat und der ein seltsam abgeklärtes und idealisirtes Eldorado zeigt, in dem jede Arbeit heiter und freudig vor sich geht.

So wie Crane viel über die allgemeinen Bedingungen der Kunst und Kunstentfaltung gesprochen und geschrieben hat, so gibt er auch über jeden einzelnen Zweig seiner Thätigkeit zahlreiche theoretische Mittheilungen. Die vorzüglichsten Fähigkeiten hat Crane als Zeichner: sein Hauptverdienst liegt in der dekorativen Ausgestaltung des Buches.

Crane entwickelt die Bedingungen der dekorativen Ausgestaltung des Buches richtig und einfach aus der Entstehung der ersten Schriftzeichen aus Bildern. Aus den erstarrten Bildformen sind dann die Zeichen für gewisse Begriffe entstanden, und wenn wir heute nach vieltausendjähriger Entwicklung zur Illustration des Buches zurückkehren, um den Stimmungsgehalt des Textes zu erhöhen, so ergibt sich als erstes Gesetz: die Harmonie zwischen Schrift und Buchschmuck. Weiteres muss auch die Grenze zwischen der Buchillustration, die den Inhalt der einzelnen Scenen und Details wiedergibt, und dem dekorativen Buchschmuck, der die allgemeine Stimmung, den Grundton, vorbereitet und fortsetzt, festgehalten werden. Crane neigt zur dekorativen Illustration. Er ist, wie schon gesagt, durch eine gute Schule gegangen; seinem Lehrer Linton, den Werken der Brüder Dalziel, der Holzschneider der Prae-Raphaeliten, verdankt er kräftige Anregungen. Ein Zufall verschaffte ihm dann die Bekanntschaft mit japanischen Holzschnitten und diese Kunst beeinflusste ihn, wie er selbst sagt, ungemein. Ein Marinelieutnant brachte von einer Seereise die damals noch seltenen Farbendrucke mit und unter dem Eindrucke dieser hochentwickelten Technik festigte sich in Crane der Vorsatz, einfache, natürliche

Illustrationen an die Stelle der damals geübten naturfremden Darstellungen zu setzen. Durch «starke Umrisse, einfache Töne und feste schwarze Flächen» sucht er zu wirken, und es gelingt ihm vielemale. Die Crane'schen Kinderbücher gewannen rasch Verbreitung und wurden hochgeschätzt. Er begann mit den ganz billigen Toy-Books für Six Pence und hat bis heute an vierzig in Farben und mehr noch in Schwarz und Weiss ausgeführt. Zu seinen ersten primitiven Leistungen gehörten künstlerische A-B-C-Bücher, dann folgten Märchendarstellungen, Kinderscenen, auch allerlei Romantisches. Zu den bekanntesten und geliebtesten Kinderbüchern gehören «The Baby's own Aesop» und «Floras Feast». Von der japanischen Kunst hat Crane abgesehen von der Vorliebe für Vereinfachungen in Linie und Farbe und für primitive Perspektive besonders die Verwendung der Blumen als bevorzugtes Sujet. Doch ist Crane's Art mehr dichterisch, er erzählt gleichsam vom Leben und Sterben der Blumen, von ihrem Duft, ihren Schicksalen — nicht nur wie es die Japaner thun, von ihrem äusseren Aspekt.

Ausser den Kinderbüchern hat Crane noch Ausserordentliches in der Illustration und Dekoration des Buches geleistet. Seine Ausgabe von Spencers «Fairie Queen» gehört zu den schönsten Büchern des abgelaufenen Jahrhunderts. Er sucht vorzüglich durch Linien, also durch Zeichnerisches zu wirken ; dieser Neigung entspricht auch seine Klage, dass «die Photographie in der Illustration zu der Methode des Malens in Schwarz und Weiss geführt hat, während das Anstrebenswerthe das Zeichnen in scharfen Strichen sei».

Er selbst ist ja in der That der typische Zeichner. Ich glaube, ein Künstler wird als Maler, Zeichner, Radierer, Plastiker geboren — das heisst, seine Art zu sehen, ist von allem Anfange an beschränkt. Genialische Veranlagungen, wie sie die Grösse Michel Angelo's oder Klingers ausmachen, sind natürlich Ausnahmen. Allein selbst Künstlern von starken und fruchtbaren Talenten wird die Grenze der Begabung schon dadurch gegeben sein, dass sie nur Linien, nur Farben, nur Formen sehen. So fehlt Crane das eigentliche Malerempfinden ganz. Er sieht auch in der Natur nur Linien, was an seinen Illustrationen schön und suggestiv ist, sind zeichnerische Elemente, und seine Gemälde in Wasserfarben ebenso wie in Oel sind koloristisch langweilig. In dieser Richtung ist das Missverhältniss zwischen dem Schriftsteller und dem Schöpfer Crane am stärksten. Er weiss wohl sehr gut, dass die Farbe ein unentbehrlicher Faktor jeder malerischen Leistung ist. Und doch malt er Bilder, die manchmal zwar inhaltlich interessiren, durch die immer verfehlte koloristische Anlage, das gänzliche Fehlen einer Luftstimmung aber das Freudloseste sind, was die moderne Malerei aufzuweisen hat. In seltsamem Widerspruche damit steht es, dass Walter Crane der Erfinder des Serpentinentanzes ist, also der künstlerischsten, in Linie und Farbe vorzüglichsten Neueinführung der Choreographie. Für Crane selbst und als Ergänzung seiner Ansichten über ästhetische Erziehung kann man wohl kein besseres Buch anführen als Lichtwarks vorzügliche Schrift «Erziehung des Farbensinnes».[1]

[1] Vor kurzem bei Bruno und Paul Cassierer (Berlin) erschienen.

Hier steht die weitaus richtigere Erkenntniss, dass das malerische Moment für die dekorative Kunst ausschlaggebend sei, im Mittelpunkte aller Erwägungen.

Die kunstgewerbliche Thätigkeit Crane's erstreckt sich noch auf mancherlei Gebiete. Ein Fabrikant kam auf die Idee, die Kinderillustrationen Crane's — zuerst die in «The Queen of Hearts» — für Tapeten zu verwenden. Diese «nursery walee-papers» haben eine grosse Beliebtheit erlangt, und Crane hat späterhin eine grosse Reihe seiner Bilderbücher so in Wandschmuck verwandelt (z. B. «Baby's Opera» und «Sleeping Beauty»). Es ist auch ein ungemein anheimelnder Gedanke, von den Mauern der Kinderstube künstlerische Freude und Anregung auf die Kleinen überströmen zu lassen. Crane hat für die Wandverkleidung sonst die Spezialität des Stucco. Er liebt es, den Stuck nicht nur für die Decke, sondern auch für die Seitenmauern zu verwenden und metallische Töne aufzutragen, die dem Raume Leben geben können. Ich finde, die Wirkung ist unruhig. — Sonst wären noch von Crane eine Reihe von Glasfenstern zu nennen, von denen einzelne vorzügliche Wirkungen erreichen, aber auch hier mehr durch die Flächenvertheilung, als durch die Farben; die besondere Wirkung des Glasfensters, die Harmonie von Farbe und Licht ist also nicht völlig erzielt. Es ist natürlich, dass auch in fast jedem anderen kunstgewerblichen Gebiete Crane sich versucht hat. Es giebt gute Stickereien von ihm, eine hat er selbst einmal in der amerikanischen Southern Pacific-Bahn gefunden, es gibt mancherlei Pottery, Kaminkacheln von ihm, er hat schliesslich auch

Wohnungseinrichtungen in vereinzelten Fällen entworfen; diese Interieurs sind allerdings recht unbedeutend.

Von dem malerischen Werke Crane's ist im allgemeinen schon manches gesagt worden. Er hatte frühzeitig (1862) mit seiner «Lady of Shalot» einen starken Erfolg, ja sogar den Zulass zur Royal Academy, der ihm später verschlossen wurde, erlangt, mit einem Werke, das sich durch gar keine individuellen Qualitäten auszeichnet und die typischen Merkmale eines prae-raphaelitischen Bildes aufweist. Es ist vielleicht interessant anzumerken, dass das letzte grosse Gemälde Holman Hunts, des ersten wirklichen Mitgliedes der «P.-R.-B.», dasselbe Sujet behandelt, denselben Titel trägt. Unter den übrigen Werken seien als die bedeutendsten erwähnt: «Raub der Proserpina», «At Home», «Omnia vincit amor», «La belle dame sansmerci», «Lohengrin» — einzelne wirken geradezu wie Seminararbeiten aus der Schule des Hunt und Burne-Jones. In der Komposition sind sie durchwegs konstruirt, statt empfunden, sehr oft naturfremd, und es ist also ein seltsamer Eindruck, zu sehen, dass als die Wirkung einer Schule, die Naturwahrheit als erstes Gesetz aufstellt, Werke entstehen, die weit von der lebendigen Natur entfernt sind.

Es ist bereits mehrmals in diesem Versuch, Crane's Thätigkeit zu würdigen, darauf hingewiesen worden, dass sein Verdienst in der agitatorischen Leistung seines Lebens liegt. Er hat eine ausgezeichnete Fähigkeit, Ideen zu verpflanzen, Talente zu wecken und zu befruchten. Von allen grossen englischen Illustratoren der letzten Jahrzehnte ist vielleicht nur Aubrey

Beardsley ausserhalb seines Einflusses gestanden; Ralph Caldecott, die Kate Greenaway, vielleicht sogar Gleeson White haben viel Anregung von ihm erfahren, allerdings dann ihre persönliche Eigenart in ihren Werken zum künstlerischen Ausdruck zu bringen gewusst.

Walter Crane steht jetzt an der Spitze der englischen Kunstlehranstalten. Er hat jetzt reichlich Gelegenheit, seine Grundsätze der heranwachsenden Generation einzuimpfen, und sicherlich werden viele seiner Lehren ein kostbares Gut für jeden seiner Schüler sein. Ueber seine Ansichten von künstlerischer Erziehung gibt folgender Satz aus «The Claims of dekorative Art» Aufschluss: «Ich glaube, wir gehen fehl, indem wir die jungen Künstler anleiten, vor allem bildmässig zu sehen. Die Fähigkeit, die Natur nachzubilden, wird übermässig, die Phantasiekräfte nicht genügend entwickelt. Die äusseren (Oberflächen-) Wirkungen der Natur werden bis ins letzte Detail studirt, während auf die Ausdrucksfähigkeit und den Werth der reinen Linie, und ihre Verwendbarkeit für die angewandte Kunst allzuwenig Werth gelegt wird.»

Als das leitende Motiv der Crane'schen Thätigkeit wird man aber seinen Grundsatz: «Schönheit ist eine lebendige Kraft» anerkennen müssen. Diesem Ziele strebt er in seinen Buchillustrationen, ebenso wie in seiner Lehrthätigkeit und seinen sozialistischen Schriften nach. Den engen Anschluss von Leben und Kunst, die Harmonie der Kultur herzustellen — das ist das edle Ziel, dem auch seine Kraft zustrebt.

C. R. Ashbee.

Als William Morris, der dem englischen Kunstgewerbe neue Wege geöffnet hatte, vor vier Jahren starb, war sein Werk noch nicht gethan. Der Keim war da, die Saat gelegt. Die Schaffenden hatten neue Ziele, die Kaufenden, das Publikum edlere Wünsche. Morris' Absichten verfolgen seine Freunde und Schüler, unter ihnen an erster Stelle Walter Crane fort. Davon ist im vorigen Abschnitt die Rede gewesen. Allein noch bei Morris' Lebzeiten regte sich eine selbständige Bewegung, deren Führer auf eigenen Bahnen, von Morris unabhängig, kaum durch späte Freundschaft mit ihm verbunden, eine Reform des Kunstgewerbes anstrebte. Es sind jetzt elf Jahre vergangen, seit C. R. Ashbee die ersten schüchternen Schritte machte auf dem Wege, der jetzt zu stattlichen, Jedem einleuchtenden Erfolgen geführt hat. Im Jahre 1885 hatten sich drei Menschen zu gemeinschaftlichen Arbeiten und Plänen zusammengefunden. Drei Leuten war die Erkenntniss gekommen, dass die jetzigen Produktionsformen eine Entfaltung des Kunstgewerbes hindern. Der bedeutendste dieses Dreimänner-Colle-

giums war ein Dreiundzwanzigjähriger, C. R. Ashbee. Er hatte in Cambridge in «Kings College» studirt, und war dann, wie vor ihm auch William Morris, zu einem Architekten in die Lehre gegangen. Dann hat es ihn aber nicht gereizt, das enge Metier seines Lehrmeisters, des in England wohlbekannten Kirchenerbauers Boodley, auszuüben. Seine Pläne waren weiter, seine Blicke gingen in die Ferne. Es war ihm nicht genug, Häuser zu bauen, er wollte sie auch wohnlich machen. Das Handwerksmässige hatte er gelernt. Nun regte sich der Künstler und Socialreformer.

Analoge Gedanken treiben alle diese englischen Künstler, dieselben Ideen leiteten Ruskin wie Morris wie C. R. Ashbee. Von rein künstlerischen Plänen gehen sie aus, und das ganze Gebiet socialer Reform wird ihr Arbeitsfeld. Jeder von diesen Männern ist dann seinen eigenen Weg gegangen. Jeder hat seine Originalität bewahrt. Und zu allem: zwischen jedem dieser drei Männer liegt eine Generation. Ruskin hatte die prae-raphaelitische Bewegung mit unterstützen geholfen, Morris hat sich im Verein mit Burne-Jones der schon auf ihrer Höhe angelangten Bewegung angeschlossen, und in Ashbee's Entwickelung spielt Ruskin nur noch als der anerkannte, jenseits aller Kämpfe stehende Meister eine Rolle. Allen gemeinsam aber ist, dass sie mit gleichem Bedachte die künstlerischen wie die socialen Nothwendigkeiten in ihren Plänen erwogen haben.

So ist unter der Hand aus den Künstlern, die schöne Häuser, neue Möbel, gute Stoffe machen wollten, eine Schaar von Socialreformern geworden. Es hat sich Jedem von ihnen erwiesen, dass die herkömmliche, dem Fabrik-

wesen entstammende Art der Arbeitsentlohnung und Arbeitstheilung für die Herstellung kunstgewerblicher Arbeit unmöglich sei. Es ist ein Kennzeichen der englischen kunstgewerblichen Reformbewegung, dass die Befreiung von der Maschine angestrebt wird. Die Bemühungen des Belgiers van de Velde zeigen das Gegenspiel. Weiteres hat sich die Nothwendigkeit eines engen Anschlusses der intellectuellen Arbeiter an die manuellen und der Kapitalisten an die Arbeiter ergeben. Dieser Zusammenschluss aller betheiligten Factoren hat naturgemäss die Methoden der Arbeit verändert. Und gerade deshalb ist C. R. Ashbee und die Geschichte der von ihm begründeten «Guild of Handicraft» so wichtig. Dieses Unternehmen beweist die Möglichkeit ausschliesslicher Verwendung der manuellen Arbeit, die Entbehrlichkeit der Maschine für das Kunstgewerbe. Die «Guild of Handicraft» erzielt auch materiell ein schönes Erträgnis. Für London ist so der Beweis erbracht, dass eine neue Aera der «Werkstattarbeit» möglich ist. In Deutschland und Oesterreich mögen sich daher mit Recht immer wieder Wünsche regen, dass ein ähnlicher Versuch auch bei uns, wo doch die Arbeitskraft bedeutend wohlfeiler als in London ist, gemacht werde.

Wie gesagt, in einem Conventikel von drei Leuten, die sich in den Jahren 1886 und 1887 unter dem Einflusse Ruskin'scher Kunstphilosophie zusammenthaten, liegt der Ursprung der «Guild of Handicraft». Diese jungen Männer wollten sich jene technischen Fähigkeiten erwerben, die zur Ausführung eines Silbergeräthes, eines Schmuckgegenstandes, eines Sessels nöthig sind. Seit frühester Jugend war es in C. R. Ashbee eine feste Ueberzeugung gewesen, dass es un-

sinnig sei, den Architekten und Zeichner in seinem Atelier Dessins entwerfen zu lassen, die dann ein fremder Arbeiter, unabhängig von ihrem Schöpfer, rein mechanisch nach einer Vorlage ausführen sollte. Aus dem kleinen Vereine von Menschen, die sich unterrichten wollten, wurde ohne besonderes Zuthun, fast ohne Plan eine Schule. Neue Lehrlinge kamen herbei. Eine Werkstatt wurde errichtet, nur um am lebenden Material jedem Lernenden die Entwicklung des künstlerischen Werkes in allen Phasen der Bearbeitung zu zeigen. Noch lag die Absicht nicht vor, selbst Reifes hervorzubringen. Noch lag die Wirksamkeit der «Guild of Handicraft», die schon nach zweijährigem Bestande neun Mitglieder und siebzig Schüler zählte, in der Erziehung zum Kunsthandwerke. Doch unter der Hand wurde aus der Schule auch eine selbständige Werkstatt. Nach kurzer Frist wurden aus den Schülern selbst Lehrer, die dem spröden Material seine Geheimnisse, seine Launen, seine Möglichkeiten abgelauscht hatten, und die nun selbst ans Werk gingen. Aber auch draussen, ausserhalb der Werkstatt, wurde man aufmerksam. Fremde Leute kamen, um sich Hausrath schaffen zu lassen, der aus einem Gusse entstanden, im gleichen Sinne entworfen und ausgeführt, immer den Stempel einer Persönlichkeit trug. Aus der Provinz kamen Anfragen über die gebrauchte Methode, die doch so einfach war; sie ist in dem einen Satz gesagt: Ehrliche, dem Material treue, einheitliche Handarbeit. Nichts wurde nach einer Schablone gemacht. Die Zeiten sind ja noch nicht vorbei, wo man Kupfer behandelte wie Blech, und das Holz der Eiche durch Farbe und Beize verfälschte, damit es Mahagony

werde oder in modernen Zeiten «Cherrie-Wood», und wie viel Material musste erst entdeckt werden, besonders für Schmuckgegenstände.

Bald war die enge Werkstatt, in der Ashbee seine Thätigkeit begann, zu klein. Man zog nach Essex-House in den Osten. Und dort sind noch heute die Werkstätten der «Guild of Handicraft». Die Schulen hat die «Guild» aufgeben müssen. Es ist viel Eifersucht unter den Fortbildungs- und Handwerkerschulen Londons. Und die freie Art der Heranbildung, wie sie C. R. Ashbee übte, gefiel Manchem nicht. In der «Guild» wurden ja weniger Vorträge gehalten, man arbeitet statt dessen mit Spachtel oder Handsäge. Die Finger wurden gelenkig gemacht, und durch die Anschauung die Bedeutung jedes Materials verdeutlicht. So fand sich passend ein Parlamentsakt, der es verbietet, dass eine Gesellschaft, die selbst Arbeiten ausführt und verkauft, also «Handel treibt», auch Erziehungswerke vollführt. Demgemäss wurde es Ashbee verboten, Schule zu halten. Nur private Lehrlinge kommen nach Essex-House, und von denen kann man schon stattliche Werke in allen Gebieten des weiten kunstgewerblichen Arbeitsfeldes sehen. Die Ashbee'sche Schule ist einer der stärksten Beweise für den hohen Werth der Meisterateliers. Eines wird den Schülern mit unerbittlicher Strenge gelehrt, bis es ganz unausrottbar und fest für ihr Leben geworden ist: Niemals darf nachgebildet werden. Jeder «Inhalt» hat seine eigene «Form». Jedes Geräth trägt in seinem Zwecke seine Schönheitsmöglichkeiten und den Hinweis auf den ihm zugehörigen Schmuck.

* * *

Die «Guild of Handicraft» ist eine «Limited Society». In ihrer Organisation ist sie fast eine Cooperativ-Genossenschaft. Es gibt keinen Arbeiter, der nicht auch ein materielles Interesse an dem Erträgnisse der «Guild» hat. Die Gesellschaft ist mit einem Kapital von 300,000 Gulden gegründet worden, die in Ein-Pfund-Shares ausgegeben worden sind. Allein die Actien sind ohne Zustimmung des Aufsichtsrathes nicht übertragbar, und es steht dem Aufsichtsrathe auch zu, Mitglieder auszustossen. Dadurch wird die Ausübung eines von rein kapitalistischen Motiven geleiteten Druckes unmöglich gemacht. Die Löhne, die die «Guild» ihren Arbeitern auszahlt, sind Accordlöhne. Es gibt keinen Arbeitszwang, keine vorgeschriebene Arbeitszeit. Die Höhe des Lohnes ist niemals geringer, fast immer um eine Kleinigkeit höher als der von den «Trade-Unions» festgesetzte Minimallohn. Allein ausserdem geniessen die Arbeiter nach sechsmonatlicher Probezeit die Begünstigung, dass sie anfänglich in den Besitz von fünf, später immer mehr Shares kommen. Die Shares werden mit 1 1/2 Procent über den Durchschnitts-Zinsfuss der «Bank of England» verzinst, niemals jedoch darf die Dividende höher als 6 Procent sein. Das Mehrerträgnis, das in den letzten Jahren eine stattliche Summe ausmachte, wird nur zum dritten Theil an die Sharesbesitzer ausgezahlt, während zwei Drittheile den Werkleuten — jetzt sind es 40 Mann — zufallen. Unter solchen Arbeitsbedingungen ist es nicht verwunderlich, dass die Arbeiter der «Guild» jahrelang angehören und jedem Stück all' ihre Energie zuwenden. Sie fühlen sich wie zu Hause. Es ist ihr eigenes Werk, das sie thun, nicht das eines fremden Kapitalisten. Und aus dieser Liebe

zu ihrem Werke entsteht eine erhöhte künstlerische Kraft.

Die Grenzen der Arbeit, die die «Guild of Handicraft» besorgt, sind sehr weit. Holz- und Metallarbeiten, Möbel, Schmuck, Plastik, Ledergalanterie, Beleuchtungskörper und seit dem Tode Morris' auch Buchdruck und Buchverlag, das sind die hauptsächlichen Thätigkeitszweige. Die von der «Guild» herausgegebenen Bücher wurden bisher mit der «Kelmscott Press», die William Morris geschaffen hatte, hergestellt. Jedes Exemplar ist ein Kunstwerk. Die Bücher werden mit einer Handpresse gedruckt, und jeder Bibliophile wird diese Werke mit Andacht betrachten. C. R. Ashbee hat sich in den letzten Jahren mit der Zeichnung und Ausführung neuer Drucktypen beschäftigt, und die letzten Bücher der «Guild» wurden mit diesen hergestellt. Es ist bezeichnend für den Ernst und die Ideen Ashbee's, dass eines der ersten Werke, die unter seinen Auspicien veröffentlicht wurden, Benvenuto Cellini's Selbstbiographie und sein Tractat über Gold- und Silberarbeiten war. Ashbee hat dieses Werk selbst übersetzt. Man sieht: es hat eine lange Zeit bedurft, bis das Goethe'sche Beispiel im englischen Volke Nachahmung fand.

Man staunt über die Arbeitskraft dieses Mannes, der unablässig für die «Guild of Handicraft» thätig, als Architekt stets an der Arbeit noch zu vielen schriftstellerischen Arbeiten Zeit findet. Der Ruf Ashbee's ist im letzten Jahre auch in Deutschland grösser geworden, da er ja mit Baillie-Scott gemeinschaftlich das neue Palais des Grossherzogs in Darmstadt baute und einrichtete. Das eigentliche Feld der Bauthätig-

keit Ashbee's ist das Familienwohnhaus. Die Frage der möglichsten Bauausnützung ist in London bei den hohen Grundrenten noch viel acuter als bei uns. Dabei ist das Luftbedürfniss der Engländer und die häusliche Hygiene um so grösser als auf dem Continent. In der Vereinigung dieser beiden Bedingungen mit einem hohen Niveau von Comfort liegt der unschätzbare Vorzug dieser Häuser. Es ist da kein Platz für kalte unwohnliche Corridore verschwendet. Statt ihrer sind die bekannten, meist holzgetäfelten und dadurch wohnlich gemachten «Halls» da, von denen die allerdings engen Stiegen ausgehen. Ein besonderes Kapitel wäre die Art der Fensteranbringung. Die bei uns so lästigen vorstehenden Pfeiler, die hohen Fensterbänke, all' das ist vermieden, und wenn es im nebeligen London doch etwas Sonne gibt, so wird sie den Bewohnern wenigstens nicht vorenthalten. Aus den Gesetzen, die für den Architekten massgebend sein müssen, ist die Methode herausgewachsen, die den Kunstgewerbe-Reformer Ashbee leitet. Die Gesetze sind schon gesagt: Zweckmässigkeit, Materialtreue, Einheitlichkeit. Der deutsche Kunstgewerbler ist meist früher Maler gewesen, der englische Architekt. Die Differenz ist gross. Auch Morris hatte ja die ersten Pläne für sein Lebenswerk auf einer mit Burne-Jones gemeinschaftlich unternommenen Reise durch Nord-Frankreich, angesichts der gothischen Baudenkmäler gefasst. Das primäre Element englischen Kunstgewerbes ist das constructive, des deutschen das decorative.

Der Ruf, mit dem Ashbee seine Thätigkeit begann, war: Los von der Maschinenarbeit für das Kunst-

handwerk! Die Auferstehung der Werkstatt ist sein Ziel. Man trenne nicht das Zeichenatelier von der manuellen Werkstatt, diese Arbeitsstätten vom Bureau des Kapitalisten. Diese Art der Arbeitstheilung, die für die Industrie, für die Erzeugung von Massenartikeln gut sein mag, demoralisirt das Kunstgewerbe. Es verlohnt sich wohl, auf diese Grundsätze nachdrücklich hinzuweisen. Und gerade in Deutschland und Oesterreich möge man es beim jetzigen Stande der Entwicklung bedenken, dass die Arbeit des Zeichners nicht von der des Werkmannes getrennt sein darf. Die mannigfachen Irrthümer, denen man zum Beispiel auf der Dresdener kunstgewerblichen Ausstellung vom Jahre 1898 ebenso wie in der deutschen und auch österreichischen Abtheilung der Pariser Weltausstellung begegnen konnte, rühren meines Erachtens lediglich von dieser hochmüthigen Trennung der zeichnerischen Leitung von der manuellen Ausführung her. Man wundert sich bei einem Gange durch Essex-House, zu sehen, wie primitiv die dem Werkmann übergebene zeichnerische Anleitung ist. Er ist eben früher erzogen worden, man muss ihm also nicht in jedem einzelnen Falle Alles von neuem sagen. Er versteht nicht nur sein enges Metier, er ist nicht allein Goldschmied oder Kunstschreiner, man kann seiner Selbständigkeit vertrauen. Das ist eine der Lehren, die gerade Deutsche und Oesterreicher aus der Arbeitsmethode Ashbee's ziehen sollten.

Die Möbelformen, die aus der «Guild of Handicraft» kommen, sind etwas archaïsirender Natur. Auch die gewählten Holzarten zeigen die Zuneigung zur Tradition, ja geraden Wegs zum Mittelalter. Die Eiche wird

bevorzugt, dunkle Beize in Verbindung mit schwerem Kupferbeschlag ist oft anzutreffen. Die Formen selbst sind eher massiv als zierlich. Chippendale steht bei aller wesentlichen Verschiedenheit Ashbee näher als Sheraton; deutscher, gothischer, Charakter ist ihm verwandter als gallischer. Bei den Einrichtungsstücken ist die innige Verbindung des Kupferbeschlages mit dem Holze bemerkenswerth. Das Metall wird reich getrieben, das Ornament ist meist aus dem Blumenleben herausstilisirt. Höchst bemerkenswerth sind die Metallarbeiten der «Guild». Allerlei Geräthe entstammen dem fleissigen Essex-House. Das Repousséverfahren, sicherlich die künstlerischeste der jetzt geübten Metallbearbeitungen, ist am häufigsten. Geradezu bedeutend sind die durch die «Guild of Handicraft» zum erstenmale gebrachten Schmuckformen. Man hatte viele Materialarten neu entdecken müssen. Wie lange hatte man auf das Silber um des Goldes wegen mit Verachtung herabgesehen. Die Ashbee'schen Schmuckgegenstände zeigen, wie viel Wirkung man gerade bei kleinen und zierlichen Gegenständen mit gehämmertem oder oxydirtem Silber erzielen kann. In der gleichen Weise ist es mit der Verwendung der Edelsteine. Wie viel Möglichkeiten sind da entdeckt worden: der Opal, der Chrysopras, die zart rosa Koralle, die gewöhnliche Muschel, die unedle Perle. Auch die Verwendung des Stahles hat durch die besonderen Verarbeitungsmöglichkeiten dieses Metalls ihre Vortheile. Trotz dieses Bruches mit der Tradition in Bezug auf die Auswahl des Materials ist ein deutliches Anknüpfen an die schönste Epoche der Goldschmiedekunst nicht zu verkennen. Es hat seinen guten Sinn,

dass Ashbee Benovenuto Cellini's Tractat übersetzte und mit den Typen der «Kelmscott-Press» neu drucken liess. Das letzte Wort über den modernen Schmuck ist deshalb auch von Ashbee nicht gesagt worden. Ein Reformer in weitaus grösserem Massstabe ist in dieser Hinsicht der Franzose Lalique.[1]

Ein Gang durch Essex-House, die Betrachtung der Arbeitsweise dort und der Bericht über die erzieherische Thätigkeit der «Guild of Handicraft» gibt Einem viele Gedanken und Wünsche für die fernere Entwicklung des Kunstgewerbes. Heute ist C. R. Ashbee, der Schöpfer und die Seele dieses Werkes, sechsunddreissig Jahre alt. Man darf von ihm noch viel und vielerlei erwarten. Seine Thätigkeit wird wohl immer weitere Gebiete umfassen. Wie er einst sagte: «Kunst ist nicht allein Bildermalen», so sind sicher in seiner Brust auch jetzt noch viele sehnsüchtige Zukunftspläne.

Sein Volk durch Kunst zu erziehen, erscheint ihm, wie Ruskin und Morris, als Ziel. Diese Arbeit begann er im traurigen Osten von London mit der Heranbildung seiner Arbeiter. Er hat schon selbstständige Schüler, selbst noch in der ersten Blüthe seines Mannesalters stehend. Wie reich kann dieses Leben noch werden!

[1] Siehe das Kapitel: Frankreich und Amerika.

M. H. Baillie-Scott.

Nur zwei Länder dürfen sich einer constanten kunstgewerblichen Entwicklung rühmen: Frankreich und England. Mit Bewusstsein geschieht ja die Verquickung von Kunst und Gewerbe, die Verschönerung der gewöhnlichen Gegenstände des Alltagslebens erst seit den Achtziger Jahren des eben abgelaufenen Jahrhunderts, und die dahinzielende agitatorische Bewegung, deren in jedem Lande besondere Art die Namen Ruskin und Morris, Lichtwark und Van de Velde charakterisiren, wird von dem Historiker als ein bedeutsames Zeichen der Cultur an der Jahrhundertgrenze aufgenommen werden müssen. Natürlich hat es 2000 Jahre vor der bewussten Verquickung von Kunst und Gewerbe eine Umsetzung des noch nicht ausgesprochenen Gedankens in die Praxis gegeben. Die ersten künstlerischen Versuche eines Volkes sind kunstgewerbliche: die Schnitzereien an Pfeil und Bogen, die naiven Verzierungen der Steintöpfe, die ersten Bemühungen zu einer decorativen Hüttenfaçade, — das sind die Resultate des menschlichen Spieltriebes, und hier sind ja die Quellen der Kunst. Heute befruchtet

die Kunst das Kunstgewerbe, nachdem ein künstlerisch mässig fruchtbares Jahrhundert die beiden Schwestergebiete weit von einander getrennt hatte. So schliesst sich der Reigen der Entwicklung: aus dem Kunstgewerbe entstand die hohe Kunst in allen Varianten der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur, und nach langen Umwegen werden nun die Maler und Architekten wieder die Lehrer unserer Kunsttischler und Kunsttöpfer.

Unterbrechungen und Stagnationen hat es in jeder Kunstentwicklung gegeben; das physikalische Gesetz von Wellenthal und Wellenberg gewinnt für den Betrachter aller Evolutionen unwiderlegliche, zwingende Wahrheit. Allein, es scheint in der That doch nur zwei Länder zu geben, die Jahrhunderte hindurch ein gewisses Quantum kunstgewerblicher Thätigkeit geleistet haben, bei denen die Interessen der Producirenden von Interessen der Consumirenden in gerechtem Verhältnisse erwidert wurden, und diese Länder sind Frankreich und England. Dort brach die Entwicklung nie ab, wie dies in Deutschland, Oesterreich und Italien viele Male geschehen ist. Dort gab und gibt es auch stets eine kunstgewerbliche Tradition, die, statt ein Hemmschuh zu sein, der Entwicklung förderlich ist. Kein Vernünftiger wird für gewerbliche Evolutionen das völlige Losreissen von der Tradition verlangen dürfen. Da ist eine der mannigfachen Grenzen, die zwischen Kunst und Kunstgewerbe aufgerichtet sind. Eine Technik verbessert man, gestaltet sie aus, fügt neue Details dazu, lernt aus jahrhundertelanger Uebung, — es muss nicht Jeder den langen Weg gewonnener Erfahrungen von neuem schreiten. Die Revolution des

Kunstgewerbes ging von England aus; doch nur unseren Augen schienen die Möbel vom Jahre 1895 so unerhört, weil wir die Entwicklung, die seit Chippendale in Grossbritannien vor sich gegangen war, nicht miterlebt hatten. Niemals haben die Engländer, wie man das bei uns wohl manchmal geglaubt hat, ihre traditionelle Möbelkunst plötzlich links liegen lassen. Gerade die reformirende Morris-Company der Sechziger Jahre ging — man mag das aus den Mittheilungen eines der Hauptzeichner, des Prae-Raphaliten Ford Madox Brown ersehen — auf alte, historische Möbelformen zurück. Fortentwicklung war und ist die englische Losung; vom Aufgeben aller früheren Formen um einiger neuen willen war nie die Rede.

Die Franzosen haben ja allerdings weit mehr als die Engländer unter ihrer Tradition gelitten. Die constante Entwicklung ging in Frankreich langsamer vor sich; seit dem Empirestil, den die modernsten Franzosen jetzt unter dem stets noch frischen Einflusse Henry Van de Velde's gar nicht als wirklich künstlerischen Stil gelten lassen wollen, hatte man sich auf eine periodische Wiederholung historischer Stile beschränkt. Man kehrt gerne zu jenen Künsten zurück, deren Blütezeit auch die Blüte der Nation gewesen war, — deshalb die jetzt bevorstehende Wiederkehr zum Stil der Könige, zum Louis XVI, nach dem Zwischenspiel von japanisirender und belgischer Kunst. Aber aus allen diesen Gründen kann auch Frankreich in der That zu keiner Renaissance der Möbelkunst kommen. Die neuen socialen Bedingnisse, neue Menschen, neue Klassen lassen sich nicht in Wohnungen längst vergangener Zeiten pressen. Den Anschluss an die Neuzeit, die neue Technik und das neue

Leben, den die Franzosen mit vieler Hast und, wie die Weltausstellung zeigte, mit wenig Gelingen suchten, haben die Engländer, ein Jahrhundert lang — von Chippendale bis zu Newton — ruhig fortarbeitend, oftmals verzweifelt, immer wieder neu ansetzend, in Emsigkeit gefunden; Grossbritannien ist ja überhaupt das Land der constanten Entwicklungen, das Land, wo künstlerische und gewerbliche Probleme in Ruhe und ohne grosse Geberden gelöst werden.

Man spricht jetzt durch Jahre vom englischen Stil. Damit meint man natürlich das Neueste. Es denkt aber niemand an die ungemeine Wertschätzung, die der Chippendale-Stil bei den Besten des englischen Volkes geniesst. Uebrigens sind ja gerade die schlanken Mahagonymöbel, die man als den deutlichsten Ausdruck moderner englischer Möbelkunst zu betrachten im Auslande gewohnt ist, auch nichts weniger als «le dernier cri». Der Sheraton-Stil ist eine Phase des abgelaufenen Jahrhunderts gewesen. Kein englischer Möbelarchitekt des Tages denkt daran, seine Bedeutung zu verkennen, keiner denkt aber auch daran, dieselben Formen stetig weiter zu verwenden. Der Sheraton-Stil entstand aus den Einflüssen des Empire, eine französisirende Bewegung, gleichzeitig auch eine Reaction gegen die wuchtigere Art Chippendale's. Heute ist man sich in London dessen völlig bewusst, dass Chippendale-Buffets ebenso wie Sheraton-Tische historische Möbel sind, zwei Pole des Geschmacks. Die Entwicklung von den Siebziger Jahren an ging denn auch in zwei durchaus verschiedene Richtungen. Auf der einen Seite die Fortbildungen und Nuancirungen des Sheraton-Stiles, fast durchaus von Geschäftsleuten, wenn

auch allerbester Art, betrieben (Henry, Maple, Warings etc.). Das ist das englische Möbel, das in Frankreich starken Erfolg hatte und das man auch bei uns kennt. Auf der anderen Seite stand von allem Anfange an die Morris-Company (mit ihren Mitarbeitern Morris, Ford Madox Brown), dann die Reihe zeitgemässer, hochbedeutender Architekten: C. R. Ashbee, H. M. Baillie-Scott, Newton, Voysey, Norman Shaw u. s. w. Sie alle greifen weiter als bis Sheraton zurück. Ashbee, von dem im vorigen Kapitel die Rede war, ist wohl derjenige, der am meisten archaïsirt, Norman Shaw der rücksichtsloseste Neuerer. Alle verbindet ihr Beruf: sie sind vor allem Architekten, Verehrer des Constructiven und Zweckmässigen. Und dann sind es Männer der Werkstatt, auch hier wieder Ashbee, der Leiter der «Guild of Handicraft», am ausgeprägtesten. Die Art dieser Interieurkünstler, deren Thätigkeit — jetzt scheint das ja schon Jedem natürlich und selbstverständlich — ins kleinste Detail geht und sich auf alle kunstgewerblichen Details erstreckt, ist bei allen persönlichen und nationalen Wesensunterschieden am ehesten der Art Van de Velde's verwandt. Allerdings mehr dem Theoretiker Van de Velde als dem Künstler Van de Velde. Denn das ist ja das Merkwürdigste: die Werke dieser Architekten, so feine Produkte des Kunstgewerbe es sind, entfernen sich mit Willen der Schöpfer oft und oft von der Linie des Künstlerischen.

Im Gegensatze zu Sheraton erscheint die ganze Gruppe von Architekten (von William Morris an) stark gothischer Natur. Man mag es ja (in den vorzüglichen Lebensbeschreibungen von Aymer Vaillance und Makkail) von William Morris nachlesen, dass der Anblick gothischer

Bauwerke Nordfrankreichs in dem jungen Manne die ersten und heftigsten Neigungen zur Architektur wachgerufen habe. Das architektonische Element ist das stärkste auch bei H. M. Baillie-Scott. Bei keinem tritt die Differenz zwischen freiem Künstler und Architekten so unfehlbar in jeder Skizze, in jeder Notiz hervor. Natürlich ist auch er ein Schönheitssucher; man darf bei weitem nicht glauben, dass diese englischen Architekten, losgelöst von der ästhetischen Cultur ihrer Zeit, einfach Nützlichkeitsfanatiker von amerikanischer Art seien. Davor schützt sie — von allem anderen abgesehen — der jedem Bewohner der grossbritannischen Inseln tief eingewurzelte Respekt vor dem Einzelwesen, den Rechten der Individualität. Allein die Schönheit, die sie suchen, hat, wie die Van de Velde's, ihre Grenzen: die Zweckmässigkeit, die ehernen Gesetze menschlicher Lebensgewohnheiten, — kurz, alle jene Regeln, die dem Architekten selbstverständlich, dem Künstler verhasst sind. Der Künstler will nur sich selbst gehorchen, seiner freien Laune und Phantasie. Der Architekt kennt die Grenzen, und automatisch bewegt sich seine Erfindung, seine architektonische, constructive Phantasie innerhalb der Gesetze, die Material und Zweck vorschreiben. So wie die Deutschen ihr Kunstgewerbe vom Maler und Bildhauer aus reformiren wollen (Otto Eckmann, Hermann Obrist und Andere), die Franzosen vor allem die Schönheit der Detailarbeit ins Auge fassen, so geht alle englische Reform vom Architekten aus. Und deshalb sind die englischen Einflüsse auf dem Continente so stark. Der Boden, auf dem sie gewachsen sind, ist der sicherste gewesen. Aus den Werken derer jenseits des Kanals lassen sich allge-

meine Gesetze lernen; sclavisches Copiren hülfe da gar nichts.

Der kritische Betrachter englischer Innenarchitektur kommt allmählich darauf, wie wenig mit der Maschine gearbeitet wird. Was Henry Van de Velde seit Jahren predigt, steht in starkem Gegensatze zu aller englischen Arbeit. Ruskin schloss bekanntlich die Schönheit dort aus, wo das Reich der Maschine anfängt, Van de Velde sucht nach der Schönheit der Maschinencultur. Die modernen Engländer, auch Baillie-Scott, stehen in ihren Werken meist auf der Seite Ruskins. Der Modernere ist wieder Van de Velde; man sieht, gar so revolutionär sind diese Engländer gar nicht. Das beweist übrigens ja jeder Blick auf die Möbel Ashbee's und Baillie-Scott's. Sie sind fast schwerfällig, behaglich; unser Biedermaierstil wird an Grösse und Wucht noch überboten. Diese Eigenschaften schrecken den Continentbewohner meist ab; auf der letzten wiener Secessionsausstellung konnte man das sehen. Es handelt sich hier ja um das ganze englische Wohnprincip. Der deutsche, österreichische und französische Bürger wohnt in Stockwerken grosser Mietshäuser. Man wohnt auch mitten in der Stadt. Das ist bekanntlich in England anders. Selbst der mässig Begüterte, ja der niedrige Beamte wohnt mit seiner Familie im eigenen Hause. Das englische System der Grundrente, der Pacht auf 99 Jahre — statt des endgiltigen Ankaufes — ermöglicht es in Uebereinstimmung mit anderen architektonischen Gewohnheiten, jeder Familie ihr eng geschlossenes, von der Aussenwelt unerbittlich abgegrenztes Wohnhaus zu bieten. Erst die letzten Jahre haben Reformversuche gebracht, die dem Continental-

bewohner, der das bisherige englische System für anstrebenswert hielt, eher reactionär als revolutionär erscheinen müssen. Die immer steigenden Pachtzinse im näheren Umkreise der Stadt zwingen zu einer stärkeren Raumausnützung. Das schöne Princip des eigenen Hauses mit fünf bis neun Räumen und einem kleinen Garten erfordert zu hohe Kosten. Die Wohlhabenderen helfen sich dadurch, dass sie ihre Residenzen immer weiter aus der Stadt hinaus verlegen. Ein einfacher Blick auf die Stadtpläne von London, Liverpool etc. beweist dies. Schon jetzt muss mancher City-gentleman morgens und abends eine halbe Stunde mit der Stadtbahn vom Hause ins Geschäft fahren. Und die Kosten der vielen Fahrten erhöhen indirekt das Wohnungsbudget. Für die höheren und niedrigeren Mitglieder der arbeitenden Klassen wird diese Frage täglich acuter. Seit Jahren beschäftigt sich die Londoner Municipalität mit Enquêten zur Wohnungsfrage. Das Nordviertel Londons ist schon völlig ausgebaut, schon steigen auch hier die Mietpreise, man muss jetzt ernstlich an den Umbau des East End gehen, der romantischen Verbrechergegend, des «Jago», der nun zu Arbeitervierteln umgewandelt werden soll. Die Wohnungsnoth hat zu zwei gänzlich divergirenden Versuchen geführt. Einerseits zur Errichtung von «Settlements», andererseits zum Baue grosser Zinskasernen («Mansions»). Die Einführung von Settlements ist veranlasst durch einen grossen Complex socialer und religiöser Ideen; eines der ersten wurde von der Heilsarmee eingeführt, andere von den «Fabiern», wieder andere gehen auf den Anstoss einzelner Philantropen zurück, so das «Pasmore-Edward-Settlement». Wenn aber auch Plan und

Anstoss dieser Einrichtungen allerhand Nebenabsichten und ideale Umhänge aufzuweisen hatten, der Erfolg ist lediglich auf die Wohnungscalamitäten zurückzuführen. Diese Settlements haben nur getrennte Schlafräume für die einzelnen Bewohner und Familien, alle übrigen Räume (Lese-, Speise-, Spiel- und Conversationszimmer) sind Allen gemeinsam. Man kann sich wohl keinen heftigeren Contrast zum traditionellen englischen Wohnungsprincip vorstellen, als diese Nivellirungsmethode der Settlements. Der Satz «My house — my castle» ist da mit einem wuchtigen Schlag vernichtet.

Der zweite Reformversuch, der Bau von «Mansions», sowohl in den armen, als den reichen Gegenden, zum Beispiel in dem aus Thakeray her so bekannten Bloomsbury, der Region des «British Museum», ist weit weniger tiefgründig. Das sind ganz einfach ungeheure Häuserblöcke, in denen Jeder und jede Familie einen Theil eines Stockwerkes bewohnt, während die Instandhaltung des Hauses, häufig auch der einzelnen Wohnungen, zur Aufgabe des vom Besitzer gestellten Personals gehört. Das sind so Versuche, mit dem ursprünglichen, schönen, nur recht theuren Principe des eigenen Hauses zu brechen. Ich glaube nicht, dass sie gelingen werden. Eine Jahrhunderte alte Sitte kann nur dann aufgehoben werden, wenn sie dem geänderten Volkscharakter nicht mehr entspricht; das System des engen Abgrenzens von der Umwelt, wie es das «Cottage» des Engländers ermöglicht, entspringt aber noch heute den innigsten und heftigsten Wünschen der Nation.

Aus dem Wohnprincipe ergeben sich natürliche

Gesetze der Architektur. Einer Familie gehört das ganze Haus, jeder Winkel. Jedes Eck, jede Mansarde wird also auch verwendet werden können; eine ins letzte Detail gehende Raumausnützung wird die erste Folge sein. Und da nur eine Familie in dem Hause wohnt, werden enge Grenzen innerhalb des Hauses, feste Scheidethüren nicht nothwendiger Zwang sein müssen. Man wird darauf bedacht sein, die in ihrem Zwecke zusammengehörigen Räume ineinandergehen zu lassen, durch Portièren oder leichte Thüren geschieden, und die Theilung von Schlaf-, Wohn-, Kinder- und Gesinderäumen schon durch die Unterbringung in verschiedenen Stockwerken zu vollziehen. Bedenkt man noch, dass alle diese «Cottages» inmitten von — wenn auch oft kleinen — Gärten stehen, so sind die Prämissen für die architektonische Gliederung eines englischen Hauses rasch gegeben. Die Façade ergibt sich aus der Innentheilung. Die Inneneinrichtung ergibt sich dann aus der Architektur. So wächst ein englisches Musterhaus organisch von innen nach aussen, von aussen nach innen. Mit Beachtung und auf Grund dieser und ähnlicher logisch-architektonischer Forderungen ein individuelles Haus zu bauen und einzurichten, ist das Bemühen der modernen englischen Architekten.

Die im Vorangegangenen ausgesprochenen Principien sind meist aus Scott'schen Bauten abgeleitet worden. Die grossen Züge der Raumgruppirung sind ja meist typisch. Doch wird es niemals unterlassen, durch kleine Niveauänderungen, durch die Verschiedenheit der Grössenverhältnisse dem Hause Abwechslung und individuelles Leben zu schaffen. Als charakteristisch

für Baillie-Scott erscheint die vielmalige Gliederung des Hauses, das Bauen in niedrigen Complexen. Da ist die Grenze zwischen dem üblichen vornehmen Landhause der Jakobinischen oder Elisabethinischen Zeit und dem modernen «cottage». Je weiter man aufs Land hinaus geht, desto eher lässt sich das Princip der niedrigen Häuser vertheidigen. Sie sind gesünder, bequemer, im Baue billiger, nur sind sie naturgemäss durch die Grundpreise in der Nähe der Stadt unerschwinglich. Baillie-Scott ist ja in der That kein Londoner. Seine Heimath ist Schottland, die «Isle of Man» bei Douglas, und die Häuser, die er baut, stehen auch in jenem merkwürdigen, halb nervösen, halb puritanischen, halb asketischen, halb mystisch-erregten Lande, für dessen Kunstgewerbe die seltsam puritanischen Werke des Ehpaares Mackintosh charakteristisch sind. Ein drastisches Beispiel für die Art niedrig zu bauen ist das School and Master's House at Peel, Isle of Man, eine Combination von öffentlichem und privatem Gebäude. Die Façade — und natürlich auch die innere Gliederung — ist durchaus nicht symmetrisch. Eigentlich gibt es nur Parterre-Räume und hohe Giebelzimmer, ausgedehnte Mansarden. Der Gesammteindruck ist unbedingt anheimelnd. Man denke zum Vergleiche an unsere zwar imponirenden, aber unheimlich strengen Schulkasernen. Selbst in die romantischen älplichen Bauerndörfer baut man uns jetzt ja Schul- und Posthaus in städtischer Art. Wie schön ist dagegen die Impression dieses gehöftartigen Baues, wo Schul- und Wohnhaus eng beieinander sind, so eng wie oft Lehre und Leben. Als einziger architektonischer Schmuck ist Holz für die

Mauerverkleidung und die Bedachung verwendet. Geistreich ist an solcher Architektur nur der enge Anschluss der ganzen Anlage an den Zweck. Es soll schon durch den ersten Eindruck, den das Auge empfängt, jenes Gefühl erweckt werden, das der Zweck des Hauses hervorzurufen hat: Hieher gehen Kinder zur Schule. Ein Mann wohnt da, wie Ihr alle, ein arbeitender Mensch, der Euch belehren soll, aber dieses Haus soll Euch nichts Schreckliches sein, nichts, was Euch befremdet und einschüchtert — deshalb sieht es fast so aus wie alle die Häuser, in denen Ihr wohnt, hier werde Eure zweite Heimath, die Heimath Eures Wissens! — das sind die Eindrücke, die der Anblick des kleinen Schulhauses vermitteln soll. Merkwürdig niedrig ist auch ein Doppelhaus (ebenfalls aus Douglas), «Semi-detached Houses». Auch hier findet man eine gehöftartige Anlage. Man könnte sich fast denken, dass diese Häuser «aufs Wachsen» eingerichtet sind, wie auch eine Familie wächst. Hebt sich der Wohlstand, so baut man rechts oder links noch ein kleines Häuschen an, noch zwei Zimmer, noch eine Kinderstube oder einen Salon. Während diese Doppelhäuser einen durchaus modernen Eindruck machen, erinnern einige andere (so die beiden Landhäuser in Bedford) leise an Schweizer Häuschen. Hier gibt es kleine Fensterchen, viel Holzverkleidungen, allerdings an der Façade keine Detailschnitzereien. Wirkungen durch lineare Decorationen sucht Baillie-Scott überhaupt niemals. Er ist, wie schon gesagt, von einer Schönheit erfüllt: das ist die constructive, die Schönheit der Werkform. Dass bei allen diesen Häusern die Gärten von allen

Seiten förmlich in die Fenster hineinwachsen, versteht sich bei dem englischen Volke, das voller Liebe zu Baum und Blume ist, von selbst. Manchmal macht Baillie-Scott auch Versuche in historischen Stilen, so einmal ein Landhaus im traditionellen englischen Renaissancestil, ganz aus grauem Sandstein erbaut und mit einem grünen Schindeldach. Das Haus hat vier Fronten, ist von allen Seiten sehr vornehm, allein die neuen und modernen Arbeiten Scott's sind weitaus gewinnender und anheimelnder.

In der inneren Eintheilung des Hauses verbindet ein Princip das historische «Manor House» mit dem neuesten «cottage»: die grosse «Hall» ist das Centrum des Baues. Scott nennt diesen Raum, in dem sich das Familenleben abspielt, «The key-note» — den Grundton eines Hauses, nach dem alles Andere, in Einrichtung und Decoration, abgestimmt sein muss. Von der Halle lässt er die Damen- und Herrenzimmer abzweigen, ebenso wie die Stiege zum oberen Stockwerke von hier ausgeht. Und die Stiege selbst ist eigentlich nur ein grosser Conversationsraum mit Ecken, Nischen und «cozy-corners». Und oben vom Corridor aus öffnen sich Fenster, aus denen man in die Halle hinabsehen und hinabsprechen kann. Das ganze Haus wird solcher Art auf einen Punkt concentrirt. Die verschiedenen Arten, eine solche Halle einzurichten, wie sie bei den vielen Bauten Scotts vorkommen, verrathen insgesammt das nämliche Bestreben nach Einfachheit und Wohnlichkeit. Die Anlage des grossen Raumes soll die Möglichkeit geben, eine grosse Familie mit vielen Gästen zu versammeln, das Gefühl der Zusammengehörigkeit zu erzeugen. Die Noth-

wendigkeit der Theilung einer grossen Gesellschaft nach dem Alter, der Beschäftigung, Spiel oder Gespräch fordert aber wieder eine Zergliederung der Halle in kleinere Räume. Daher kommen die Nischen, Ecken, Winkel — solch eine Halle ist förmlich ein Haus im Hause. Gleichzeitig mit den Bedürfnissen, die durch solchen Ausbau befriedigt werden, wird auch von allem Anfang an die Schwierigkeit, einen so grossen Raum einheitlich zu decoriren, gelöst. Jeder Winkel erhält eben seinen besonderen Charakter, der Kaminwinkel, das Eck fürs Billard u. s. w. Die Ausgestaltung der Ofennische ist in England — und wohl auch bei uns — immer eine der wichtigsten Fragen für den Innenarchitekten. Nicht nur in französischen Komödien spielt sich das Leben vor dem Kaminfeuer ab, dieser Platz ist in der That für die Familien aller Nationen und für alle Stände der prädestinirte Ort zu gemüthlicher und intimer Unterredung. Unsere städtischen Oefen sind nur ein trauriges Surrogat. Die Engländer haben Recht: man muss das Kaminfeuer auch in der That brennen sehen, lichterlohe Flammen, damit Einem warm wird. Auch unsere Tiroler Aelpler gruppiren ja die Stube um die Ofenbank. Aus diesen Gründen wird für den Kaminplatz auch von Scott die meiste Decoration verwendet. Glasirte Kacheln und Kupfertreibarbeit bilden den Kamin selbst. Die Bänke um das Feuer herum sind mit flacher Holzschnitzerei geziert, kleine Fenster mit runden farbigen Scheiben lassen den Durchblick in Nebenräume frei, die Decke ist vertäfelt, die Mauern in der Höhe mit figuralen Darstellungen geschmückt. Baillie-Scott gehört, wie man nun sieht,

nicht zu jenen Architekten (wie Van de Velde), die jedes sinnreiche, das heisst entweder figurale oder botanisch und zoologisch bedeutsame Ornament a priori perhorresciren und nur die reine Linie zulassen. Er liebt es ungemein, Blüthen, Blumen und Früchte, in Holz stilisirt, als Schmuck zu verwenden. Allerdings ist das Bild als Wandschmuck im modernen englischen Interieur nicht sehr häufig. Die Cultur der Bewohner ist weiter fortgeschritten, als die Mittel es sind. Schlechte Originale will Niemand mehr in seinem Zimmer haben, gute kann der Bürgersmann nur in geringer Zahl erwerben, und der Wandschmuck durch Reproductionen ist nicht nach Jedermanns Geschmack. Aus diesen Gründen verwendet Scott auch feste architektonische Wanddecoration statt aufgehängter Bilder oder Tapestry. Fast immer ist Holz in allen möglichen Materialien und Farben — Scott verschmäht ebensowenig wie Ashbee die Beize — die Decoration. Die Village Hall in Onchan (Isle of Man) ist in der Art gothischer Kirchen durch Holzsparren und Querbalken decorirt. Die Farben sind grün und blau, die Mauern mit Frescofriesen verziert, das Dach ist schief, wie in einer Schiffskajüte. Man sieht, auch officielle und öffentliche Architektur kann billig, prunklos und modern sein, allerdings in Onchan, Isle of Man. Diese ganze Isle of Man scheint ja von Baillie-Scott einer gedeihlichen architektonischen Entwicklung zugeführt zu werden; ohne den Einfluss eines Mäcens, lediglich durch die natürliche Erziehung des Publicumsgeschmackes kommt dort eine förmliche Colonie kunstgewerblich hochstehender Menschen — Genies-

sender und Consumirender, nicht Schöpfender — zusammen.

Es ist selbstverständlich, dass Einrichtung und Architektur in diesen Häusern dieselbe Hand zeigen, die gleiche Ideenrichtung, die nämlichen Vorzüge und Fehler; für unseren Geschmack sind die Häuser ebenso wie die Einrichtungen etwas zu hart, freudlos. In den letzten Jahren wird es ja in dieser Beziehung sowohl bei Ashbee als bei Scott besser. Beide suchen jetzt nach Farbenwirkungen. Die Freude an Farbe und Licht ist ja die erfreulichste künstlerische Erbschaft des vergangenen Jahrhunderts. Das eben angebrochene muss darangehen, den Weg der Prae-Raphaeliten, der Burne-Jones, William Morris und Walter Crane fortzusetzen und dann die Errungenschaften der französischen Plein-Air-Malerei für das Kunstgewerbe, insbesondere die Interieurkunst zu nützen. In dieser Hinsicht ist Scott unter den Engländern am weitesten. Es ist ja allerdings schwierig, die hellen und leichten Farben, die in der Natur zu sehen wir uns ja auch erst in den letzten Jahrzehnten gewöhnt haben, für die behäbigen und gewichtigen Möbelstücke zu verwenden, wie sie von Scott und dem englischen Publicum geliebt werden. Sie sind eben für Landhäuser bestimmt. Man darf übrigens nicht glauben, dass Zierliches und Schlankes ausserhalb des Bereiches der Fähigkeit Scott's liegt. Von ihm stammen ja auch die Entwürfe zur Einrichtung des neuen Schlosses des Grossherzogs von Darmstadt.

Bei allen Interieurs fällt Einem die Mannigfaltigkeit der Materialverwendung auf: eine Besonderheit Scott's. Er arbeitet viel mit Glas und lasirten Kacheln,

mehr noch in getriebenem Kupfer. Dafür ist mancher Kamin ein Beweis.

Das vornehmste Interieurprincip Scott's ist: Möglichst einfache Einzelstücke! Die Wirkung ist durch die Zusammenstellung, die Harmonie und die Wand- und Deckenbekleidung zu erreichen. Das individuelle Möbel ist nichts für Scott. Allein trotzdem baut er keine schematische Zimmer. Der ganze Raum muss durch Auswahl und Composition die Individualität beweisen, nicht durch das Sinnreiche in den Linien jedes einzelnen Sessels. Die Möbel Scott's sind meist in Eiche, dem Lieblingsmaterial der Engländer seit uralter Zeit, ausgeführt. Auch hier vermag man die Verschiedenheit der Decorateure von der Art des Sheraton und der des Chippendale und der ganzen «gothischen» jungen Schule erkennen; die ersten lieben das Mahagony, die letzteren ziehen Eiche, Kirschbaum, Apfelbaum, Cedernholz u. s. f. vor.

Die Formen der Scott'schen Möbel kann man gut in den «Brettl-» oder «Kistenstil» rechnen. Einfachere Constructionen als die meisten Tische und Bänke, Stühle und Fauteuils sind kaum zu erdenken. Oft ist nicht einmal Politirung verwendet. Das Ornament beschränkt sich auf irgend eine leise Andeutung, eine Einlegearbeit — das Herz ist der «Favourit» Scott's — oder eine Flachschnitzerei. Oft tauchen förmliche gothische Betstühle auf, manchmal mit hohen Seitenlehnen und mässiger Rückenlehne. In Kupferarbeit wird sehr viel geleistet. Durch die reiche Metallverzierung wird der Eindruck der Gediegenheit und Wohlhabenheit erzielt. Die feine Arbeit und die Mannigfaltigkeit der in Metall getriebenen Dessins

gewinnt für die Objecte den Reiz des Künstlerischen. Der Gegensatz zwischen dem Eindrucke, den ein einzelnes Möbelstück Scott's gibt, und der Gesammtwirkung eines seiner Interieurs ist höchst merkwürdig und auf das früher angeführte Princip zurückzuführen: Jeder einzelne Tisch oder Stuhl sei so einfach und praktisch als möglich, die Stimmung werde schon durch das Zusammenstimmen erreicht. Jeder Raum Scott's, den man betrachtet, zeigt, dass Wirkungen nur auf diese Art erreicht wurden, es herrscht eine köstliche Harmonie zwischen Decke, Wand und jedem Geräth. Ich möchte also nochmals darauf hinweisen, dass der oft puritanische Eindruck, den die einzelnen Stücke machen, durchaus nicht auch dem ganzen Interieur entströmt. Das ist warm und farbig. Im Detail zeigt dann ja meist auch jedes Stück für sich besondere constructive oder decorative Feinheiten. H. M. Baillie-Scott scheint mir jetzt der sicherste und zuverlässigste englische Innenarchitekt zu sein. Er greift — im erfreulichsten Gegensatze zu manchem deutschen Kunstgewerbler — nur selten zur Feder; dafür geht seine Arbeit stetig fort. Er ist weniger Theoretiker und Principienmensch als Praktiker. So ist auch von seiner Persönlichkeit nichts zu sagen nöthig; das Werk spricht für den Mann!

Henry van de Velde.

Für den Belgier Henri van de Velde gibt es nur ein Gesetz: die Vernunft. Er betet zu dem kunstfeindlichsten Götzen: der Logik. Er ist Theoretiker und Fanatiker. Er ist Doctrinär. Aber es ereignet sich Etwas ungemein Seltsames: die Theorien, die er entwickelt, mögen mehr oder minder falsch sein, zum Widerspruche reizen, — seine Werke sind immer durch Qualitäten ausgezeichnet, die in innerem Widerspruche zu seinen Doctrinen stehen, und es mag sich oft genug ereignen, dass van de Velde'sche Objekte durch jene Eigenschaften auf das Publikum wirken, die er selbst als rückständige Fehler, als zu überwindende Mängel seiner Werke empfindet. Theorie und Praxis stimmen bei Künstlern selten; bei Van de Velde scheint die Theorie das erste, primäre Element zu sein. Er ist ja auch Architekt, eigentlich seiner Art zu sehen nach, mehr Techniker. Seine Praxis ist scheinbar reiner Ausfluss fester, leidenschaftlich gehegter Ueberzeugungen. Allein — und das macht ja den Künstler aus — unwägbare und unberechenbare Einflüsse dringen in der Zeit der Ausführung in seine Pläne und Entwürfe ein, und was

auf dem Papier wesenlos und leer, unkörperlich und deshalb unfreundlich aussieht, ist in der Wirklichkeit dann lebendig, frisch, unmittelbar und erfreulich auf die Sinne einwirkend. Henri van de Velde gehört zu den intensivsten Befruchtern des modernen Kunstgewerbes. In seinem Zeichen steht die gesamte niederländische Reformbewegung, von ihm aus ist in Frankreich die Revolution der dekorativen Kunst begonnen worden. Herr S. Bing, der Chef des Hauses «L'Art Nouveau», der sich ja auch als einer der Ersten in Europa um die japanische Kunst bekümmert hat, und sich dadurch um die Bereicherung des Formenschatzes und die Geschmacksbildung ein starkes Verdienst erworben hat, führte auch den Belgier van de Velde in Paris ein. Und was man in den Jahren 1896 bis 1898 oder 1899 (vielleicht zum kleinen Theile auch jetzt noch) in Frankreich «l'art nouveau» nannte, verdiente völlig den kritischen Ausdruck «le style belge», den es bald als erklärenden Beinamen führte. Englische Einflüsse, die in Deutschland und Oesterreich die Miterwecker des neuen Kunstgewerbes waren, sind in Frankreich erst später sichtbar und intensiv geworden. Die Zeit der höchsten Begeisterung für van de Velde'sche Art ist in Paris allerdings schon vorbei; immerhin aber konnte man auf der diesjährigen Weltausstellung noch eine stattliche Anzahl van de Velde'scher Schüler und Nachahmer finden (Plumet und Selmersheim und Andere). Jetzt ist Deutschland der Boden, der für die Lehren des Belgiers empfänglich ist. Dort hat man ja auch im letzten Jahre eine Actiengesellschaft auf seinen Kopf hin gegründet, deren Thätigkeit in der Erzeugung und dem Vertriebe ausschliesslich van de Velde'scher

kunstgewerblicher Objekte besteht. Die eigentliche Heimat seiner Arbeiten ist Uccle, ein kleiner Vorort Brüssels, wo van de Velde auch für sich und seine Mutter kleine Villen gebaut hat, die in ihrer Zweckmässigkeit und einfachen, in der That logischen Schönheit seltsam von den archaïsirenden, unehrlich-prunkvollen Gebäuden der Nachbarschaft abstechen.

Die Mannigfaltigkeit van de Velde'scher Erzeugnisse ist staunenswerth. Jedes Jahr bringt natürlich Neues. Ein Grundzug, eine Idee, eine constructive Erfindung wird viele Male variirt, bis ein Maximum der Zweckmässigkeit erreicht ist. Van de Velde könnte nach seinen sonstigen Ansichten — ich weiss nicht, ob er es nicht in der That schon einmal gethan hat — ebenso wie der Wiener Architekt Adolf Loos die Meinung aussprechen: Eigentlich gebe es nur einen Sessel, einen Schreibtisch, eine Kredenz und eine Stehlampe — die müsse gefunden werden. Damit soll gesagt sein, es dürfe nur ein Motiv für jede Linie und die Auswahl des Materials geben, nämlich die Zweckmässigkeit. Eine andere Schönheit als diese gebe es nicht.

Die Mannigfaltigkeit van de Velde'scher Erzeugnisse ist an und für sich staunenswerth. Der Katalog umfasst sechs starke Bände. Jedes abgebildete Ding ist von ihm selbst entworfen, unter seiner Aufsicht ausgeführt, ganz sein künstlerisches Werk und Eigenthum. Und unter diesen Erzeugnissen sieht man Häuser, Möbel, Tapeten, Bucheinbände, Glasfenster, Beleuchtungskörper, Schmuck aller Art, Buchschmuck, Plakate, Stickereien, Webereien — die Reihe will kein Ende nehmen.

Henri van de Velde hat als Maler angefangen.

Seine Bilder sind gute Leistungen, mehr aber noch Versuche Grosses zu leisten, wie Fliegversuche eines Menschen, der um jeden Preis in die Weite will. Der Vergleich klingt sehr kühn, und er scheint gar nicht zu den Theorien zu passen, die van de Velde als Maler wie als dekorativer Künstler oft ausgesprochen hat — allein er drängt sich trotzdem oft auf. Van de Velde selbst ist ja als Theoretiker sehr ruhig, sehr nüchtern, sehr berechnet. Ich glaube, er möchte am liebsten die Mathematik als höchste Kunst preisen. Er hat ja in seiner Malerzeit jener Gruppe der «Zwanzig» (XX) angehört, die an die wissenschaftliche Reform der Malkunst gingen. Enge Gemeinschaft verbindet ihn mit Rysselberghe, Paul de Signac und den übrigen Pointillisten. Man kennt diese ideenreichen, aber allzu theoretischen Maler, deren Specialität in dem Farbenauftrag besteht. Sie haben sich die physikalische Erkenntniss zu Nutze gemacht, dass das Auge ein Prisma ist, das einzeln aufgenommene Farbentheileindrücke zu der einen Resultatfarbe, die man dann sieht, vereinigt. Sie halten es also deshalb auch für unkünstlerisch, die Farben auf der Palette durch Mischung zu nuanciren, sondern wollen das dem Auge selbst überlassen, und tragen deshalb die reinen Farben (manchmal mit ihren Complementärfarben) in kleinen Flecken oder Spritzern nebeneinander auf die Leinwand auf. Dieses System des Pointillismus, das ja übrigens auch der im letzten Jahre verstorbene österreichische Meister Segantini in einer weitaus künstlerischeren — weil naiveren — Art gepflegt hat, hat Paul de Signac oft mit peinlicher Gründlichkeit auseinandergesetzt, und mit manchem

Anderen ist auch van de Velde in seiner Malerzeit diesem Dogma treu gewesen. Der Zug der Berechnung, die Neigung zum ‚Bewussten, Wissenschaftlichen, statt zum Naiven, Künstlerischen charakterisirt van de Velde dann auch als Architekten und kunstgewerblichen Fachmann, als er später das Malen aufgibt. Auch ihm ist dann wie Morris und Crane — mit denen er übrigens, wie mit allem was Tradition ist, nichts zu thun haben will, — der Kreis der Thätigkeit zu eng geworden, auch er hat den engen Anschluss ans grosse tägliche Arbeitsleben gesucht. Dazu drängte ihn, wie auch die beiden Engländer, die Lebensauffassung: er ist wie diese Socialist. Er ist, wie diese, voll des Gedankens, dass die Frage des modernen Kunsthandwerks, die Edlergestaltung des täglichen Lebens mit ein beträchtlicher Theil jener socialen Frage sei, an deren Lösung unsere Zeit arbeitet. Auch er glaubt, was der Wahlspruch manches guten Mannes in unserer zugleich so optimistischen und so skeptischen Zeit ist, dass die Menschen auch besser werden, wenn ihr Leben schöner, ihre Wohnungen besser eingerichtet, ihre Bücher besser gedruckt sind. Hermann Bahr, der die Fähigkeit hat, solche Meinungen in der schärfsten und verblüffendsten Form auszusprechen, hat einmal gesagt: Wenn wir die Leute auf schönere Sessel setzen, werden sie dann auch bessere Menschen werden! —

Man thäte van de Velde Unrecht, wenn man ihn einen idealistischen Schwärmer nennen wollte. In dieser Hinsicht entfernt er sich weit von Ruskin und Morris, die gerne in ihren Wünschen ins Utopische kommen. Er ist überhaupt der weitaus modernste

unter den Kunstgewerblern unserer Zeit. Er ist gar nicht der Mann des 19. Jahrhunderts, auch nicht des endenden: er ist der impulsive fordernde, energische, sichere, gar nicht mehr tastende, sondern sehr zielbewusste Künstler des 20. Jahrhunderts. Er liebt die Fabriken, er verehrt die Cultur der Maschine. Er hat eine unerhört starke Empfindung für alles Sociale und ist gar nicht sentimental. Er kennt nur eine Wegrichtung: die ist geradaus nach vorne, um Schönheit kümmert er sich da gar nicht. Das ist die scharfe Grenze zwischen ihm und den englischen Reformern. Er hat es selbst einmal gesagt: Es gäbe ausser ihm zwei Gruppen von Kunstgewerbeleuten: die Einen, wie Morris, möchten gerne eine Tradition weiter entwickeln, auf dem Boden dessen, was längst vermoderte Menschen schufen und für schön hielten, weiter bauen. Die Anderen wollten nur ihrer Phantasie folgen. Beides sei unsinnig. Ein vernünftiger, klarer Mensch sein, sei das ganze Geheimnis, die erste Bedingung für fruchtbare kunstgewerbliche Arbeit. Van de Velde's Sehnsucht geht also keineswegs nach dem Mittelalter oder der Vergangenheit überhaupt. Er will von alle dem nichts wissen, was die Künstler und Kunstfreunde unserer Zeit sonst ersehnen. Die Renaissance, jene Lebensepoche, zu der doch jetzt so viele Herzen neigen, hasst er. Er nennt die Art der Künstler jener Zeit «ein verbrecherisches Spiel des Lebens mit dem Tode», und er möchte sich weit, weit entfernt halten von allen Einwirkungen dieser Zeit. Sein Ideal ist, wie schon gesagt, die Mathematik, die Logik in Leben und Kunst. Die Kunstweisheit, die ihm als grundlegend erscheint, ist das Gesetz der Construction. Aus der

Technik und dem Material muss Alles entwickelt werden — es gibt kein äusserliches Ornament, es gibt kein Verschönern, es gibt kein Dekorieren, es gibt nur ein Erbauen, — das ist seine Lehre.

Ein Wirken auf die Sinne oder den Geist in der hergebrachten Weise der Ornamentik kennt er nicht. Er möchte die Grenze zwischen Kunst und Kunstgewerbe als unüberwindliche chinesische Mauer aufrichten. Im Zwecke ist Schönheit — das ist der Satz, den man jeder seiner Arbeiten gegenüber wie einen Refrain im Liede zu wiederholen hat. Aus dem Zwecke seien alle Formen zu entwickeln. Ein Verschönern durch äusserliches, unorganisches Ornament gibt es nicht.

Es wäre kein schärferer Gegensatz zu Ruskin zu erdenken als van de Velde es ist. Zu gleichen Zwecken — einer Harmonisirung des Lebens — strebend, sind sie in jedem Sondermotiv, in jedem Detail der Ausführung ihrer Ideen schroffe Gegner. Ruskin predigt den engen Anschluss an die Natur; kein Ornament dürfe sich — wenn auch nur durch starke Stilisierung — von dem unübertrefflichen Urbilde, das wir im Blatte oder der Blüte haben, entfernen, ist die Lehre des Engländers. Und van de Velde verchmäht jedes Ornament, das aus botanischer oder zoologischer Grundlage entwickelt ist. Er verschmäht alles an sich Sinnfällige. Er fordert die reine, k o n s t r u k t i v e Linie. Eine Linie, eine Form sei architektonisch richtig, dann werde sie auch dekorativ und schön sein, das ist das neue Dogma.

Ein zweiter Wunsch leitet jeden Entwurf des Belgiers. Auch dieser richtet eine Scheidewand zwischen ihm und den englischen Kunstgewerbereformern auf. Jedes

Stück soll so gemacht werden, dass es mit der Maschine im Grossbetrieb vervielfältigt werden kann. Sein Ziel ist es, dass jeder seiner Entwürfe möglichst oft ausgeführt wird. Immer wieder kann man es sonst bemerken, dass die Originalität, die Existenz in wenigen Exemplaren, die «pièce unique» hochgeschätzt wird, dass der Werth der Handarbeit immer mehr gewürdigt wird. Auf Gläsern und Krügen, wie auf Möbeln, will man das Zeichen der menschlichen Hand wieder haben, die Marke des Hammers auf dem Gold oder Silber gilt mehr als der schönste Guss oder Schliff. Das ist nun nicht van de Velde's Ansicht. Er ist also diesbezüglich nicht moderner Künstler, vielleicht aber umsomehr moderner Mensch. Er liebt die Maschine. Er meint, man wende sie nur falsch an. Richtig verwendete Maschinenarbeit sei nichts weniger als unkünstlerisch. Und sein System — wie seltsam, dass jetzt alle Künstler ihre Systeme haben! — endigt, wo es anfing: mit dem Preise der mathematischen Wissenschaft, mit der Ansicht, in der genauen Berechnung liege alles Heil.

Van de Velde hat ja sicherlich Recht. Er hat natürlich auch Unrecht. Die Zukunft bringt gewiss eine Maschinenkultur. Wir werden soweit kommen, dass die Dinge, die von der Grossindustrie mechanisch, unter sorgfältiger Aufsicht allerdings, erzeugt werden, schöner sind, als die Handarbeiten. Allein es scheint mir ebenso gewiss, dass es in jeder Zeit Menschen geben wird, die ein so starkes künstlerisches Empfinden haben werden, dass sie ihre Besitzthümer nicht in Bazaren und Fabriken werden erwerben wollen, dass sie das Gefühl stören wird: die Lampe auf meinem Tische existirt noch in 10000 Exemplaren, mein Tisch

selbst ist vielleicht vierhundertmal angefertigt worden. Eben dieselben Menschen werden den Reiz der Zufälligkeit an allen jenen Objekten zu schätzen wissen, die nicht durch mathematische Berechnung unfehlbarer Kräfte entstanden sind. Zu keiner Zeit wird es nach dem Geschmacke eines Jeden sein, sich mit der exaktesten und sichersten Zweckmässigkeit zu begnügen. Phantasie und Laune wollen überall ihre Einflüsse üben können, auch bei der Entstehung von Möbeln, Tischen und Lampen. Allein trotz alledem: Ich glaube die künftige Entwickelung liegt in der Richtung, nach der van de Velde strebt.

Ich habe seine Theorien weitläufig, die Grundzüge mehrmals wiederholend auseinandergesetzt; sein System gibt den grossen Zug an, der durch alle seine Arbeiten geht, und es ist gut, das Alles zu wissen; denn man wird dann van de Velde jene Fehler nicht zuschreiben, die seine Nachahmer gethan haben, die unlogischen Bogen-Konstruktionen und Aehnliches. Aber Theorien setzt niemand in lebendige Praxis um, und schon der äusserliche Erfolg van de Velde's sagt deutlich genug, dass die Arbeiten dieses Mannes nicht Musterbeispiele seiner Ideen sind. Dann wären seine Werke wohl sehr nüchtern und gerade die künstlerisch denkenden Leute in Europa, — neben ihnen die Snobs — die jetzt die theuer bezahlenden Kunden van de Velde's sind, würden sich anderen Männern zuwenden. Es ist nämlich zu der Theorie van de Velde's ein Umstand getreten: Er ist K ü n s t l e r. Und alle Berechnung weicht dann mitten im Schaffen der künstlerischen Laune, der persönlichen Eigenart. Und diese Einfälle van de Velde's, aufgebaut auf dem soliden Grunde ehrlicher,

zweckmässiger Construction, machen den Reiz seiner Arbeiten aus. Er selbst mag ja betrübt sein, wenn er sieht, dass seine künstlerische Kraft der Theorie, dem scharfen Intellect nicht folgen will, wir haben alle Ursache uns darüber zu freuen. Immer wird die ursprüngliche, instinctive künstlerische Gewalt die Oberhand gewinnen über bloss erkannte, nicht gelebte Wahrheiten, immer wird es auch zum Heile des entstehenden Werkes sein.

Das erste Merkmal, das Einem an van de Velde'schen Arbeiten auffällt, ist die Harmonie. Wenn man dieses Kennzeichen gesagt hat, wird man die Ueberzahl aller seiner kunstgewerblichen Arbeiten, mag es sich nun um Wohnungshausrath oder um Buchschmuck handeln, zur Genüge charakterisirt haben. Fast alle Vorzüge und Mängel lassen sich auf diese Grundeigenschaft zurückführen. Dass das konstruktive Element an den Arbeiten dieses Mannes das Maassgebendste ist, wurde bereits gesagt. Van de Velde möchte am liebsten jeden äusseren Zierrath, jede Linie, die nicht aus der Beschaffenheit des Holzes, des Metalls, oder aus dem Gange der Technik heraus begründet ist, abschaffen. In der Praxis ist diese Theorie soweit durchgesetzt, dass jedes figurale, jedes sinnliche Ornament fehlt. Niemals wird van de Velde mit Sesseln Stimmungen erregen wollen, wie das in Wien z. B. in den letzten Jahren als absonderlicher Wunsch laut geworden ist. Die Schönheit, die van de Velde sucht, ist die natürliche Schönheit des Materials, die Schönheit der einfachen Linie. Um einen Ausdruck der modernen Technik zu brauchen: Es ist die neuerkannte Schönheit der «Werkform». — Stimmung soll lediglich durch

die Aneinanderpassung der einzelnen Stücke erreicht werden, Charakter soll eine Wohnung durch die individuelle Auswahl bekommen, das sind die wahrhaftig einfachen Lehren, die der moderne Kunsthandwerker aus den Bestrebungen van de Velde's und seinen Erfolgen zu ziehen hat. Aus dem Bemühen, den einzelnen Bestandtheilen einer Zimmereinrichtung den Charakter der Einheitlichkeit zu geben, entstand die van de Velde'sche Eigenart der ineinandergewachsenen Möbel. Bücherkästen werden meistens mit Ruhebänken — sozusagen verheirathet, und auch die Möbel wachsen mit den Tapeten und der Zimmerdecke zusammen. Es ist klar, dass hier eine anfangs gute Idee durch fortwährende Anwendung und Ausnützung zu Tode gepeitscht wird. Auf der Pariser Ausstellung konnte man in einer Reihe von Räumen diese complicirten Möbel sehen. Die Erbauer oder Zeichner sollen doch daran denken, dass gerade wir auf dem Kontinente fast ausschliesslich in Miethwohnungen, bestenfalls in Miethhäusern wohnen, und jedes Jahr mit dem Umzug in anders gebaute und eingetheilte Räume rechnen müssen. Was soll man dann mit Einrichtungsstücken thun, deren Dimensionen und feste Verbindung miteinander nur in einem bestimmten Zimmer möglich ist. Die Laune des dekorativen Künstlers ist an Gesetze des Zwecks gebunden. Das weiss van de Velde selbst sehr gut. Er selbst hat seine Idee sparsam angewendet. Die Schüler — oder sagen wir die «Angeregten» — aber verkannten den Sinn dieser Neuheit und wenden sie rein äusserlich an.

Eine andere Eigenheit van de Velde's ist die dekorative Verwendung der gebogenen Linie. Als Reaction

gegen das steife Empire, als Folge der richtigen Erkenntnis, dass die Holzstructur ebenfalls nicht immer geradlinig verläuft und wohl auch unter der sinnlichen Einwirkung der modernen Aussen-Architektur, die durch die Eisenkonstruktionen zu Curven gezwungen ist, durfte die gebogene Linie als angemessen gelten. Die häufige Verwendung jedoch, — ich erinnere mich an ein Holzbett mit gebogenem Kopf- und Fusstheil sowie beängstigend gekrümmten Füssen, — wirkt schlecht. Denn selbst wenn diese gebogenen Möbel immer constructiv richtig sind, so darf doch nicht ausser Acht gelassen werden, dass jeder Gebrauchsgegenstand durch die menschliche Gewöhnung und seinen Zweck eine Urform erhalten hat, einen bestimmten Eindruck erzielen soll. Ein Bett, ein Arbeitstisch, die müssen solid, vielleicht sogar wuchtig aussehn. Wenn das Bett auch jede Belastungsprobe aushält, so darf es doch nicht den Eindruck eines zierlichen, zarten Gegenstandes machen. Es muss das Aeussere jedes Dinges ein Bild seines Zweckes sein, dann wird auch die Zusammenwirkung des gesammten Hausrathes, das Interieur zum Bilde der Besitzer und Bewohner werden.

Van de Velde hat sich, wie schon gesagt, keinen Zweig der kunstgewerblichen Thätigkeit entgehen lassen. Sein Schmuck, seine Tapeten, seine Stoffe — all das wirkt durch die Schönheit der Linie, niemals durch allegorische, sinnige Beziehungen.

Der grosse wesentliche Mangel der van de Velde'schen Kunst liegt wie auch Ludwig Hevesi sicherlich der feinste Wiener Kunstkritiker, einmal auseinandergesetzt hat, in seiner Unbeachtung der Farben. Er liebt jetzt nur das Constructive, kümmert sich nicht mehr um

das Coloristische. Der Künstler, der im Kreise der XX als Sucher einer neuen Farbentechnik angefangen hatte, vernachlässigt in den letzten Jahren um der Logik der Linie willen die Phantasie der Farben.

In den letzten Jahren hat er sich der Reform der Frauenkleidung zugewendet. In einer Reihe von Vorträgen hat er den Kampf gegen die unlogische Mode aufgenommen.[1] Auch hier soll der Logik ihr Recht werden. Van de Velde preist das Mittelalter — im stillen Gegensatze zur Renaissance — als die Zeit wahrer Kunst. Im Mittelalter waren die Menschen nur darauf bedacht, logisch zu sein. Die Logik war die aufrichtige und machtvolle Kraft, die in allen ihren Handlungen und Bedürfnissen sich ausprägte. Sie waren mit ihren Erfolgen zufrieden, die das konsequente Denken ihnen brachte, und erzielten dadurch auf allen Gebieten, wissenschaftlichen wie technischen, eine organische, ewige Schönheit . . . «Die Logik», sagt er, «sei die mächtige Erlöserin des Kunstsinns.» Aus logischen Gründen verlangt er also neben der individuellen Kleidung für das Haus eine Uniform der Frauen, insbesondere für alle festlichen Gelegenheiten. Es ist beinahe überflüssig, dagegen zu polemisiren. Das Ziel ist vor allem wohl nicht zu erreichen. Und dann: es widerstrebt einfach dem Gefühle, allen Frauen die gleichen Kleider zu geben. Die Einschränkung, die van de Velde seinem Vorschlage mitgibt, beweist meines Erachtens am besten die Undurchführbarkeit und Einseitigkeit seiner Idee. Er sagt: «Es gibt Gelegen-

[1] Der erste wurde unter dem Titel «Die künstlerische Hebung der Frauentracht» im Verlage von Kramer & Baum (Krefeld) in deutscher Uebersetzung abgedruckt.

heiten im menschlichen Leben, wo die Kleidung des einzelnen Menschen verschieden sein muss, nämlich im Hause; ferner solche, wo sie gleich sein kann: auf der Strasse; und drittens Gelegenheiten, wo sie gleichartig sein sollte: bei feierlichen Gelegenheiten.» Ich kann nicht zugeben, dass die Frauenkleidung bei feierlichen Gelegenheiten Uniform sein soll. Das individuelle Moment ist mir gerade da zur Belebung des Bildes höchst schätzbar. Der Hinweis auf die gute Wirkung der einheitlichen Volkstracht ist nicht zwingend. Denn diese Tracht ist an sich malerisch, nicht die Gleichartigkeit bringt da den guten Eindruck zu stande, sondern die reiche Farbenwirkung. Gerade bei Festlichkeiten, wo die Licenz des guten Geschmacks der Mode gegenüber am weitesten ist, scheint mir die individuelle Frauenkleidung ein Ziel. Velde hat noch ein zweites Argument. Er sagt, die Harmonie des modernen Lebens, nach der wir doch alle streben, verlange diese Einheitlichkeit. Da liegt der Fall doch anders; man kann von zweierlei Harmonie in diesem Zusammenhang sprechen: Von der Harmonie zwischen Fest und einzelner Person, das heisst also schliesslich von der Harmonie zwischen den einzelnen Festtheilnehmern, und zweitens von der Harmonie zwischen jeder einzelnen Dame und ihrer Kleidung. Da scheint mir doch die zweite die einzig anstrebenswertheste. Ich kann mich, für die Uniformierung der Herrentracht in der That erwärmen; die Kleidung und jede Kleidung einer Frau darf aber ihre Ursachen nur in den Besonderheiten ihres Körperbaues, ihrer Haarfarbe, Hautnuance, ihrem psychischen ebenso wie physischen Charakter haben. Ich glaube nämlich in der

That, dass fortgeschrittene Cultur zwar Uniformierung der Männer zulässt, niemals aber Egalisierung der Frauen (weder was Kleidung, noch was irgend etwas sonst anbelangt). Es scheinen mir in der That nur individuelle Momente für Auswahl der Kleidung massgebend sein zu dürfen. Van de Velde ist wie man sieht auch in diesem Falle unerbittlich logisch, fanatischer Verfechter einer social sicher richtigen, sicher auch sehr modernen Idee. Allein seine Versuche zu nivelliren, werden bei den Frauen vermuthlich keinen Erfolg haben. Ich möchte für alle Gelegenheiten des Lebens die streng individuelle Frauentracht verlangen. Natürlich wünsche ich ebensowenig wie van de Velde, dass ein paar Schneider nach dem einzigen Gesetze ihres Vortheils die Mode reguliren. Ich möchte, dass Künstler Frauenkostüme entwerfen, so wie auch van de Velde es gethan hat. In Krefeld hat es ja dieses Jahr bereits eine Ausstellung moderner Frauenkleider gegeben. Doch soll dem Geschmacke jeder einzelnen Frau möglichst viel Spielraum gelassen werden; es muss schliesslich doch dabei bleiben, dass die Frauenkleidung die Domäne der Frau ist. Allein keine Uniform, nicht ein Kleid für Alle, es gibt keine Gleichberechtigung für's Kostüm. Jede Frau hat ihre besondere Körperlinie, ihre besondere Art sich zu bewegen, zu stehen oder zu sitzen. Auf die muss Rücksicht genommen werden — wir wollen individuelle Frauen in individuellen Kleidern!

Ein Kapitel über das deutsche Kunstgewerbe.

[Das Niveau. — Ein Meister: Hermann Obrist. — Moderne Buchausstattung und moderne Schrift.]

In Deutschland vollzieht sich auf dem Gebiete des Kunstgewerbes ein merkwürdiges, im Wirthschaftsleben seltenes Schauspiel: Einer grossen Nachfrage entspricht ein geringes Angebot. Ein kaufkräftiges und kauflustiges Publikum ist auf den Import fremdländischer Waare angewiesen. Viele Male wird der Wunsch und die Sehnsucht nach specifisch deutschem Kunsthandwerk, nach deutschen Häusern und deutschem Hausrath laut — und trotz zahlreicher Ansätze, trotz aller Ermuthigung jedweden Keimes ist heute nach Jahre währender Entwickelung noch der Anblick des deutschen Kunstgewerbes ärmlich. Eine sterile Periode deutscher Kunst und künstlerischer Cultur rächt sich. In der Zeit zwischen 1875 und 1893, die nichts zeitigte als die pompöse, alterthümelnde Tapezierermanier, die erst kürzlich so krass in dem neueröffneten Lenbach'schen Künstlerhause in München hervortrat, sind, wie sich zeigt, auf Jahre hinaus die

Ouellen vergiftet worden, aus denen ein nationales, ursprüngliches Kunsthandwerk entspringt. Das Erscheinen von hochbegabten Talenten konnte natürlich durch nichts aufgehalten werden; jede Zeit hat die Begabungen, die der Sehnsucht der Nation entsprechen. Aber der Weg vom Talent zum Schöpfer ist durch allzu Vieles verlegt gewesen. Der Werdegang des deutschen Kunstgewerbes ist zu unsicher gewesen. Allzuviele Hemmungen und Irrungen harrten jedes Werkes. Jeder Massstab war zerbrochen worden, im Taumel der Kämpfe gab es kaum noch Leute, deren Geschmack nicht die Sicherheit einbüsste. Das rächt sich. Ein allzu rasch erfochtener Sieg wird zur Niederlage, die Freunde müssen gar manchesmal zu Widersachern werden, da die schlechten Feinde der Anfänge zu lauten Freunden geworden sind. Vielfach wird in den nächsten Jahren in Deutschland der nämliche Weg, der im letzten halben Jahrzehnt stürmisch durchlaufen wurde, nochmals behutsam offenen Auges und klaren Sinnes durchschritten werden müssen. Eine überhastete Entwickelung ist zu korrigieren.

Allein, man darf nicht schlechter Hoffnung sein. Es sind zahlreiche Talente da, auf deren Zukunft man sich verlassen kann. Sie müssen nur zur Reife gedeihen. Eines jeden Zeit muss kommen, seine Art muss Jeder finden. Es wird noch allzu viel theoretisiert unter den Schaffenden — das ist jederzeit von Uebel. Und auch zu viel geschielt wird noch. Keiner begnügt sich mit seinen Fähigkeiten; jeder proklamirt seine Art als die einzige, und dabei gibt es dekorative Motive (z. B. von Otto Eckmann und Hermann Obrist) die kaum flügge geworden, überall auftauchen und in

tausendfältiger anorganischer Modifizierung zum Ueberdrusse todtgehetzt werden. Ehrlichkeit thut unserem Kunstgewerbe vor allem Noth und Ernst. Es wird zu viel gespielt. Das taugt besonders für den Norden nicht. Da ist die künstlerische Tradition noch nicht alt und verlässlich genug.

In der That: es ist verwunderlich, wie ärmlich die Uebersicht über die Leistungen, den sicheren Bestand des deutschen Kunstgewerbes ausfällt. Da ist also vor allem Hermann Obrist, der ernsteste, ich glaube auch der erste moderne Meister dekorativer Kunst. Dann Otto Eckmann, der für die neue Linie das war, was Turner für die Farbengebung in der englischen Malerei. Weiteres die anderen Männer, die sich um die Münchener «Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk» gruppiren: Pankok, Riemerschmied, Schmutz-Baudis — alle ungemein begabt, aber Keiner von ihnen noch sicher, keiner unbedingt geschmackvoll und persönlich, dann die Darmstädter Peter Behrens, Hans Christiansen und in ihrem Kreise noch Olbrich, den ich als Vollblutwiener von dieser Betrachtung d e u t s c h e n Kunstgewerbes ausschliesse. Für kunstgewerbliche Besonderheiten sind ja natürlich noch Männer da: Prof. Länger für Keramik, Köpping als Glaskünstler, vielleicht noch Mutz in Hamburg als Töpfer. Aber gerade bei solcher Betrachtung, wo man gerne noch einen Namen, noch einen Mann nennen möchte, wo man mit Freuden durch eine solche Präsenzliste sich selbst Lügen strafte und bewiese, dass der Mangel nicht so gross ist, als man fürchtete, zeigt die Armuth: es fehlt weniger an Begabungen, als an ursprünglichen, specifisch deutschen, persönlichen Werken.

Man gehe in Berlin, wo sich ja doch wenn auch nicht ein Centrum der Schaffenden, der Produktion, so doch ein Mittelpunkt der Konsumenten herausgebildet hat, durch die Kunstsalons. Man ist bei Cassierer, bei Keller und Reiner, im Hohenzollernhause, — vor allem fällt ein Umstand auf: Alle drei Häuser sind von van de Velde installiert, das letztgenannte steht sogar in der intimsten Beziehung zu diesem Künstler. Also nicht einmal die Konkurrenz hat es zu Stande gebracht, dass ein heimischer Innen-Architect gefunden wurde. Sucht man dann die Stellagen und Vitrinen durch, so findet man von den Werken der Kleinkunst kaum ein Zehntel deutscher Provenienz. Da sind also Tiffany- und Gallégläser, echt und imitirt, (die Nachahmungen von Tiffany aus Oesterreich von R. v. Spaun (Klostermühl), von Gallé aus Deutschland) — es ist aber bei weitem das Niveau der Originale nicht erreicht. Die wenigen anderen Originalgläser sind aus Oesterreich (von Moser). Von Keramik ist ausser Originalen aus Skandinavien und Frankreich ganz Weniges von Läuger und aus München da; das letztere aber ist sowohl im Dekor als in der Farbe fast durchwegs Imitation von Kopenhagener Porzellan. Sieht man sich Bronzen an, so findet man fast ausschliesslich Oesterreichisches (das Kostbarere von Gurschner, das Andere von Rubinstein). Bemerkt man ein paar Lampen und Ständer von Eckmann oder den Vereinigten Werkstätten, so ist man förmlich erstaunt. Der moderne Schmuck ist ausnahmslos Kopie und Contre-façon von Lalique oder van de Velde. (Ashbee'scher Schmuck wird seltsamer Weise noch nicht als «Anregung» verwendet.)

Mit den Interieurs steht es dann in der That besser. Da sind vor allem die Münchener, dann Eckmann, Obrist, neuerdings Vogeler und noch Andere. Allein — die Münchner sind geradezu arm an Ideen; es fällt ihnen beim Möbelbau zu wenig ein. Ich meine natürlich nicht Dekoratives oder Ornamentales, sondern Konstruktives. Da ist die Quelle aller Uebel. Die Herren wissen — ich kann keine volle Ausnahme machen — doch zu wenig vom Bau. Sie sind nicht Architecten genug. In dieser Hinsicht sind die Engländer und Oesterreicher dem deutschen Reiche weit vor. Hier ist die Ursache des Erfolges von van de Velde, von Plumet und Selmersheim in Paris. Die Reform des Kunstgewerbes ging sonst überall von Architecten aus, in Deutschland von Malern und Bildhauern. Ich möchte nicht missverstanden werden: Ich verlange natürlich keine Schulbildung, das Architectendiplom. Aber das Schwergewicht der Vorstellungen und Ideen des dekorativen Künstlers muss in der konstruktiven Fähigkeit liegen, die künstlerische Phantasie muss da vor allem ihren Ausgangspunkt haben. Ebenso muss für den Kunsthandwerker, der Gläser, Krüge oder Metallobjekte macht, die Technik seines Faches der Ursprung aller Neuerungen, aller Einfälle sein. Da liegt vielleicht das ganze Geheimniss der vielen Irrgänge und Verfehlungen des deutschen, modernen Kunstgewerbes. Man begann die Reform von aussen, statt von innen.

Sonst hat es an guten Ansätzen wahrhaftig nie gefehlt. Auch an einzelnen vortrefflichen Arbeiten in jedem Zweige nicht. Die Obrist'schen Stickereien sind Meisterwerke und vorbildlich, die Eckmann'schen

Vorlagen für Buchumschläge, Buchschmuck und neue Typen sind ausserordentlich werthvoll, die Liste lässt sich verlängern. Auch Innen-Architecturen vorzüglicher Art lassen sich nennen; doch ist hier eine volle Anerkennung schon schwer auszusprechen. Otto Eckmann sucht leider allzu bewusst und allzu wenig auf konstruktiver Grundlage Annäherung an das Empire und auch an den Biedermaierstil. Einer seiner letzten Räume (ein Musikzimmer) vereinigte über 70 Säulen, die meist unmotiviert, immer aber in geradezu krankhafter Manier gehäuft, jedes einzelne Stück «zierten». Dagegen möchte ich von Heinrich Vogeler (Worpswede) nach einem wundervollen Damenzimmer (das bei Keller und Reiner zu sehen war) erwarten, dass er ein Meister der zarten Interieurkunst werden wird. Sein Raum ist in Farbe und Ornament das deutscheste, was man sich denken kann und von der besten, anmuthigsten Art des Deutschen: schlicht, gar nicht weich, und doch erfüllt von allerlei Märchenhaftem wie eben Radierungen von Vogeler. Aus allen diesen Ansätzen wird sicherlich noch Vieles erwachsen, was fruchtbar ist; nur für den heutigen Tag ist die Bilanz noch ärmlich. An kräftigen Anregern und ungemein fähigen Wegweisern hat es ja nie gefehlt. Die Verdienste Alfred Lichtwark's in Hamburg und Wilhelm Bode's in Berlin werden unvergessen bleiben. Wilhelm Bode hat auch das Verdienst (im Vereine mit Georg Fuchs) vor Jahren zuerst auf den Künstler hingewiesen zu haben, der mir heute als der hervorragendste Meister erscheint, als die sicherste Hoffnung für die Zukunft, auf Hermann Obrist.

* * *

Hermann Obrist und Otto Eckmann, die Beiden scheinen mir die Einzigen harmonisch arbeitenden, reifen deutschen Kunstgewerbler zu sein. Ihnen ist die Fähigkeit eigen, das für ihren künstlerischen Zweck Spezifische in der Natur zu sehen und die nöthige Distanz zwischen Stil und Natur zu finden. Denn das ist der häufigste Mangel für alle kunstgewerblichen Arbeiten, die von Malern oder Bildhauern stammen, dass sie nur äusserlichen Zusammenhang mit ihrem Zweck, ihrer Bestimmung und ihrer Entstehung haben. Da giebt es Keramiken, Krüge mit Porzellanmalerei, die als reines Bild Berechtigung hätte, Tapetenmuster und Gewebe, deren Dekor als reine Zeichnung oder Malerei gut wäre, Vorsatzpapiere, die Teppiche wären und Entwürfe für Blumenständer, die als Buchschmuck Sinn hätten. Den organischen Anschluss ans Leben zu finden, — das ist die immer wiederkehrende Forderung guten Kunsthandwerks.

Hermann Obrist hat für die moderne Stickerei Wunderbares geleistet. Er ist der Erste in Deutschland gewesen, der auf dem Felde eingesetzt hat, wo schlechter Dilettantismus seit Jahrzehnten durch Tradition geheiligt war. Schon lange hatte man sich zwar gewöhnt, in den «Fliegenden Blättern» und in Lustspielen über die Manie des Häkelns und schablonenhaften Stickens zu spotten, aber die greulichen Vorlagen blieben bestehen, Generationen von Mädchen und Frauen verfertigten weiterhin Decken, Tischläufer und Gardinen, bei deren Beurteilung als einziger Massstab die Schwierigkeit des Stiches, oder was in der That noch schlimmer ist, die Dauer der nöthigen Arbeit konstatiert wurde. Eine Geduldprobe — das ist der einzige

Sinn deutscher weiblicher Stickerei gewesen. Ueber die aesthetische Gefahr eines solchen Dilettantismus ist man sich erst klar geworden, als die ersten Beispiele französischer und englischer Stickereien zu uns kamen, und als gleichzeitig, vielleicht sogar noch etwas früher, die ersten Obrist'schen Arbeiten in die Oeffentlichkeit kamen.

Welchen erzieherischen Wert die künstlerische Veredelung der Frauenhandarbeit hat, braucht wohl nicht auseinandergesetzt zu werden; hier ist ja die natürlichste Liebhaberkunst der deutschen Frau. Nur darf die Schablone nicht eindringen. Mit dem vorgedruckten und «angefangenen» Stickmuster, ob das nun modern ist oder nicht, ist nie geholfen, immer geschadet. Individuelle Auswahl von Dessin und Farbe, inniger Kontakt der ausführenden Person mit dem entwerfenden Künstler, ist die erste und unerlässliche Bedingung sowohl für den erzieherischen Werth dieser Liebhaberkunst als auch für die gedeihliche Entwicklung dieses kunstgewerblichen Zweiges überhaupt.

Seinem Berufe nach ist Hermann Obrist Bildhauer. Er will auch von einer Klassifizirung als Kunstgewerbler nichts hören. Aber ich muss doch sagen, dass seine Stickereien im Range weit über seinen Skulpturen stehen. Sie sind anregender, fruchtbarer. Eine Eigenschaft verbindet ja beiderlei Werke: sie sind durchwegs harmonisch. — Hermann Obrist ist 1863 als Sohn eines Arztes in Kilchberg am Züricher See geboren worden. Man sieht, er ist nur durch Erziehung und Geisteskultur ein Deutscher. Seine Jugendzeit verlebte er allerdings in jener deutschen Stadt, die durch ihre Tradition, durch einen Bewohner die allerdeutscheste

geworden ist: in Weimar. Allein in diesem Centrum deutscher Gelehrsamkeit und Bildung nach Goethe'ischem Sinne entwickelte sich in ihm weniger das Lernbedürfniss als eine grosse freie künstlerische Liebe zur Natur. Er ist überhaupt wohl nie das gewesen, was man eine Schülernatur nennen könnte. Von eigentlichem Unterrichte will er auch jetzt nichts hören. Anderes reizt ihn: das unmittelbare Leben; jedes Menschen Schicksal soll sein Lehrer sein. Ursprünglich dem Studium der Naturwissenschaften bestimmt, sattelt er fünfundzwanzigjährig um und geht auf die Karlsruher Kunstgewerbeschule. Sein Beruf als Bildhauer bringt ihn natürlich der Keramik nahe, er versucht sich als moderner Töpfer, gewinnt Beziehungen zum Kunstgewerbe und kommt, in den Anfängen sicherlich durch Zufälle geleitet und in spielerischer Art, auf die Idee, neue Stickereien zu entwerfen. Er dringt in die Technik dieser Kunst ein, findet in Berthe Richet ein feines Organ zur Umsetzung seiner zeichnerischen Entwürfe in Seide und Stickerei, und entwickelt von Jahr zu Jahr eine stärkere Phantasie, sichereren Geschmack in diesen Arbeiten und heute kann man ruhig sagen, dass er einen eigenen harmonischen Stil für die Stickerei gefunden hat.

Als beste Art der modernen Stickerei galt bis zu Obrist jene, die man als «Nadelmalerei» bezeichnet hat. Man kann noch jetzt Tag für Tag als höchstes Lob einer Handarbeit, eines Gewebes hören: Es ist doch wie ein Bild. Ein solches Lob erscheint Hermann Obrist — und hier ist ihm voll Recht zu geben, als ein Tadel. Ein Bild sei ein Bild, ein Gewebe hat seine Wirkungen nur durch Eigenschaften zu erreichen, die

der Textilkunst entsprechen, eine Stickerei darf nicht danach streben, für etwas anderes angesehen zu werden als für eine Stickerei. Obrist's Arbeiten sind deshalb nie gestickte Bilder. Schon dem Entwurfe zu Folge sind sie nur mit Nadel und Seidenfaden in Stoff ausgeführt zu denken. Deshalb ist das Dekor oder Ornament auch nie rein naturalistisch. Jedes Motiv, jede Linie ist getreu aus der Natur genommen, es ist aber nie mit Photographentreue nachgemacht; wie wollte man auch in Luft und Licht lebende Blumen und Blüthen naturgetreu in Seidenreliefs nachbilden. Nein, alle Motive werden unerbittlich aus der Natur geholt, um dann — der Technik der Stickerei entsprechend — stilisirt zu werden. Die Arbeiten nach Obrist'schen Entwürfen sind in allerlei Stichmanieren, manchmal auch in plastischer Art, oder in Applikationstechnik ausgeführt, immer sind es Ornamente, die den innigsten Zusammenhang mit der Natur aufweisen. Das gibt ihnen ihren Reiz. Deshalb ist auch die Farbenwahl erfreulich, meist hell. Wo das Dekor, in Fäden ausgeführt, den Anschluss an die Naturwirkung schwer macht, gibt die Farbe die Möglichkeit zu heiteren und erfreulichen Eindrücken. Und da Naturalismus und Bildwirkung nicht angestrebt werden, so empfindet man auch niemals jenes Gefühl der Halbheit, des Mühsamen, Unerreichten (weil Unerreichbaren), das man selbst bei den allerbesten Textilarbeiten der anderen Art, z. B. denen der Norwegerin Frieda Hansen nicht los wird.

Obrist hat auch Möbel entworfen, die immer gut, harmonisch, vor allem konstruktiv gediegen sind; doch tritt nirgends ein besonders entwicklungsfähiges Mo-

ment hervor. Seine Skulpturen zeichnen sich durch gute Einfälle in den Uebergängen von Figur und Stein, in der Atmosphäre jeder einzelnen Statue aus und durch ihren architektonischen Charakter. In den letzten Jahren hat man übrigens wenig Plastik von ihm gesehen. Die Bedeutung Obrist's liegt meines Erachtens, wie schon gesagt,[1] in seiner reformatorischen Thätigkeit auf dem Gebiete der Stickerei.

Die kunstphilosophischen Ansichten Obrist's, die er — wo ist heute der Künstler, den es nicht drängt, zu theoretisiren? — von Zeit zu Zeit in Aufsätzen und Vorträgen ausspricht, zeigen ihn als nachdenklichen Kopf, der sich gerne bemühte, an der künstlerischen Erziehung der Schaffenden theil zu nehmen. Zum Schlusse sei noch die Meinung wiedergegeben, die Hermann Obrist heute mit Otto Eckmann, der erste deutsche Kunstgewerbler, vom Wesen der Kunst hat: Kunst, meint er, ist gesteigertes Leben, Leben in höchster Potenz. Darum genügt es seiner Meinung nach für den Künstler nicht, dass er die «Fähigkeit der Empfindungsvorstellung» habe, er müsse auch ein Denker sein. Denn es gäbe höhere und geringere Werthe von Kunst, je nachdem die Empfindungen, die durch die Werke ausgelöst werden, das Lebensgefühl des Beschauers erhöhen oder erniedrigen. Deshalb stünden die Darstellungen hässlicher, widerwärtiger, deprimirender Scenen auch jedenfalls künstlerisch niedriger als die erhebender. Klingt das nicht wie Ruskin? Ist es nicht auch ebenso falsch und einseitig in aller ethischen Grösse wie Ruskin? Ich glaube, das ist es.

In einem Vortrage, den Obrist Anfang Dezember

[1] Nach Obrist's Meinung ist diese Werthung ungerecht.

1900 gehalten hat, ist übrigens sein künstlerisches Glaubensbekenntniss klar ausgedrückt. Und der Mann ist wichtig genug, damit diese Zeilen mitgeteilt werden: «Mögen die letzten Kanonen dazu gebraucht werden, die letzten kalten Prunkdenkmäler zusammen zu schiessen. Die Zukunft heisse nicht mehr träumende Romantik oder nüchterner Realismus, sondern romantische Realistik!»

* * *

Immer wieder kann man jetzt beobachten, dass die dekorative Kunst in hohem Grade das ästhetische Interesse beschäftigt. Die Pariser Ausstellung war ein monatelang fortgesetzter und auf alle Nationen ausgedehnter Beweis in diesem Sinne. In einer Zeit, wo in dem Palais des Beaux Arts nur vereinzelte Frühaufsteher die Morgenstunden todtschlugen, staute sich in der Galerie des Invalides bereits die Menge vor den Interieurs oder den Keramikerzeugnissen oder dem bethörend schönen, glitzernden Schmuck Lalique's, kurz das Kunstgewerbe hatte die Interessen des Publikums von der Malerei und Skulptur abgezogen. Für England und Frankreich war das nichts Sonderliches, in diesen Ländern ist die Tradition des autochthonen Kunstgewerbes schon alt. Seit jeher sammelten britannische Bürger Worcester-Porzellan und Chippendalemöbel, seit jeher wanderten die Pariser — auch mittleren und niedrigen Standes — nach Versailles hinaus, um die Prunkmöbel zu beschauen. Dass in Deutschland und Oesterreich das kunstgewerbliche Interesse jüngeren Datums ist, hat man oft gesagt, und die Neuheit dieser Interessen verbürgt die höhere

Intensität. Deutschland und Oesterreich besitzen jetzt eine Reihe hervorragender Monatsschriften, die sich um das Kunstgewerbe — deutsches und ausländisches — bemühen, indes die Blätter, die sich vorherrschend mit der «hohen» Kunst beschäftigen, ihr Publikum, wie es scheint, kaum festzuhalten vermögen. Das gescheite Reklamewort eines findigen Industriellen: Schmücke dein Heim! hat weit über seinen ursprünglichen Sinn hinaus Bedeutung und Anwendung gefunden. Lichtwark in Hamburg, das österreichische Museum unter Leitung des Hofrathes v. Scala und die Wiener Sezession (Olbrich und Hoffmann), die Darmstädter Künstlerkolonie unter der Patronanz des Grossherzogs, dem die deutsche Kunst in ihrer Geschichte ein eigenes Blatt bewahren wird — alle diese Kräfte haben sich in den allerletzten Jahren vereint, um den oft gehegten Wunsch, das tägliche Leben mit Schönheit, mit Kunst zu durchdringen, in Thaten umzusetzen. Schon empfindet man in allen Kreisen bei uns den Abscheu vor imitirtem Prunk. Man darf ruhig sagen, dass in dieser Hinsicht die modernen kunstgewerblichen Bestrebungen eine Art moralischer Volkserziehung übernommen haben. Schon haben wir Ansätze zur Plakatkunst, zur Kunst der Strasse. Und sogar unsere Bücher fangen an, Schönheit und Anmuth zu gewinnen.

Wir haben im letzten Jahre die Gutenberg-Tage gefeiert. Die Wiener Hofbibliothek hat aus ihren reichen Schätzen handschriftlicher Bibeln und Chroniken, sowie früher Drucke das Kostbarste zu einer Ausstellung vereinigt, und wer diese illuminirten Pergamentblätter betrachtete, den kam wohl manchmal

die Sehnsucht an, in derlei Büchern statt in unseren schlecht broschirten und lässig im besten Falle mit Antiqua-Lettern gedruckten Bänden lesen zu dürfen. Neidische Gedanken gingen dann wohl auch zu den Engländern, dem Volke, das selbst die schlechten Romane der Maria Corelli nur in Leinwand gebunden, auf starkem Papier und mit kräftigen Typen gedruckt in den Buchhandel schickt. Die deutsche Gewohnheit der broschirten Bücher, die wir mit den Franzosen theilen, scheint mir eine hervorragende Hemmung für den Büchersammler. Insbesondere für den Bücherfreund, der nur wenige Bände alljährlich anschaffen kann, steht die Ausgabe für den Buchbinder in gar keinem Verhältnisse zum Buchpreise, wenn anders er einen individuellen, dem Inhalte angepassten und geschmackvollen Einband haben will. Man betrachte aber selbst unsere Klassikerausgaben in den stereotypen dünnen Leinwandeinbänden mit schablonirter Goldpressung. Wer z. B. die im letzten Jahre (bei Bell & Sons in London) erschienene wohlfeile einbändige Gesammtausgabe der Werke von John Keats in Vergleich mit unseren derartigen Publikationen bringt, muss sich wahrhaftig schämen.

Wenn es aber dem Einbande gegenüber wenigstens noch die Abhilfe durch eigenes Eingreifen gibt, die innere Ausstattung des Buches muss man hinnehmen, wie sie vom Verleger geboten wird. Und in dieser Hinsicht war es bis in die letzte Zeit schlecht bestellt; jetzt erst wird es besser. Es gibt nämlich doch schon an die drei Dutzend gutgedruckter deutscher Bücher, die jeden Vergleich mit den besten französischen oder englischen Erzeugnissen aushalten können.

Die Frage der Illustration und des Buchschmuckes ist schon flüchtig gestreift worden. «Das ist ein weites Feld», wie der alte Th. Fontane sagte. Immerhin sei es erwähnt, dass Künstler wie Th. Th. Heine, Heinrich Vogeler, Otto Eckmann, Pankok, E. R. Weiss, Emil Orlik schon Hervorragendes geleistet haben und auf den besten Wegen sind. Die wichtigste Frage der Buchausstattung wird fraglos die Wahl der Drucktype sein. Denn Illustration und besonderer Buchschmuck müssen natürlicher Weise den theureren Ausgaben vorbehalten bleiben. Eine gute, leserliche, kräftige und doch dekorativ wirkende Type aber kann ohne erhöhte Kosten für jedes Buch benutzt werden. Und gerade in dieser Hinsicht wird in Deutschland und Oesterreich am schwersten gesündigt. Man kann in der That noch die Bücher aufzählen, die einigermassen hohe Ansprüche in dieser Beziehung befriedigen. In allererster Linie wären die beiden Weltausstellungspublikationen der Deutschen Reichsdruckerei zu erwähnen: der Katalog der deutschen Abtheilung und die Musäus'schen Chronik-Bücher (mit Illustrationen der Wiener Leffler und Urban). Beide Werke zeichnen sich durch gute Typen aus. Die Schrift für den Katalog ist von Georg Schiller entworfen worden; sie ist klar, wirkt einheitlich und in der Fläche dekorativ.

Grosse Verdienste um die Renaissance der deutschen Buchausstattung hat sich Prof. Otto Eckmann erworben. Er ist nicht nur der Zeichner ungemein geistreicher Buchumschläge und Zierleisten, er hat auch eine neue Type entworfen, die mit zu den besten Schriften gehört. Diese Lettern, am ehesten der Antiquaschrift zu vergleichen, sind ruhig, kräftig und —

man muss es ausdrücklich hinzufügen — mühelos leserlich. Denn über der dekorativen Wirkung fängt man bereits an, das erste Bedingniss einer Drucktype — die leichte Lesbarkeit — zu vernachlässigen. Die Eckmann'sche Type ist jetzt auch bereits in die Praxis eingeführt; u. a. ist das letzte Buch des «Wiener Verlags» Hermann Bahr's «Franzl», durchweg mit der neuen Eckmannschrift gedruckt. — Ich möchte es nicht unterlassen, die Verdienste um Buchausstattung und Buchdruck zu erwähnen, die sich im letzten Jahre der «Inselverlag» erwirbt. Sowohl die Monatsschrift als auch die Buchausgaben des Verlags sind in dieser Richtung geradezu vorbildlich. Die Offizin von W. Drugulin in Leipzig, die den Druck besorgt, ist zur Zeit wohl die erste Anstalt in Deutschland und Oesterreich. Die Inseltype ist eine deutsche, grosse, ungemein deutliche Schrift, etwas archaisirender Art, wie ja überhaupt die Ideen der Inselherausgeber (O. J. Bierbaum, A. W. Heymel und R. A. Schroeder) gerne zu früher deutscher Art und Kultur zurückeilen. In diesem Zusammenhange mögen auch die Einleitungssätze aus dem Aufsatze von Dr. P. Jessen über «Buchgewerbe» Platz finden, der im vorhererwähnten deutschen Weltausstellungskatalog enthalten ist. Er gibt die Entwicklungsphasen deutscher Buchkunst kurz in folgenden Sätzen:

«Die Kunst, ein Buch als Ganzes schön zu gestalten, hat niemals höher gestanden, als in Deutschland zur Zeit der Erfindung des Buchdruckes. Was Gutenberg und seine Genossen im engen Anschlusse an die sichere Tradition der gothischen Handschriften geschnitten, gegossen, gesetzt, gedruckt haben, das hat keiner ihrer

Nachfolger daheim oder im Auslande an Kraft und Harmonie übertroffen. Einen zweiten Höhepunkt erreichte die deutsche Buchkunst zur Zeit der frühen Renaissance, als Meister wie Dürer, Holbein und Cranach den auf deutschem Boden entstandenen und erprobten Holzschnitt für die Bilder und den Schmuck des Buches malerisch verwendeten. Ihr Beispiel wirkte fort, bis der dreissigjährige Krieg auch diese Blüthe knickte. In den Büchern des 18. Jahrhunderts haben die deutschen Kupferstecher und Drucker ihre französischen Vorbilder selten erreicht. Erst im 19. Jahrhundert hat die deutsche Buchkunst mit wachsendem Erfolge wieder eigene Wege beschritten. Die Richtung wechselte mit den historischen Stilarten».

«Eigene Wege» — das könnte das Motto zu einem neuen Buche sein, das vor ganz kurzer Zeit im Verlage von A. Schroll in Wien publizirt,[1] sich Verdienste um die Einführung neuartiger Druckschriften erwirbt. Durch eine feine Einleitung und eine reichhaltige Auswahl künstlerischer Schriftproben wird ein guter Ueberblick über den Stand dieser künstlerischen Angelegenheit gegeben. Die Wiener Ursprungsquelle gibt bei den jetzigen Wiener Kunstverhältnissen schon die Sicherheit, dass Vorzüge und Fehler der modernen Richtung, oder wie man nach einem Bahr'schen Worte hier sagt, «echte und falsche Sezession» zu gleichen Theilen vertreten sind.

Der Herausgeber, Rudolf v. Larisch, ist in eigener Person der Zeichner einer neuen Schrift, die er mit Quellstift oder populär ausgedrückt mit gewöhn-

[1] «Moderne Schriften» von A. v. Larisch.

lichen Zündhölzchen niederschreibt. Diese Schrift, in der der Text der Einleitung gedruckt ist, gehört zu den besten des Buches. Sie macht der Theorie des Verfassers alle Ehre. Deshalb sei aus der Vorrede Einiges wiedergegeben. Als Hauptübel bezeichnet Herr v. Larisch das Nebeneinanderstellen der Buchstaben ohne Berücksichtigung der entstehenden Zwischenräume. Er verlangt, dass nicht allein die gedruckte Fläche, sondern auch der sich durch die Zwischenräume ergebende Hintergrundausschnitt in die kritische Betrachtung der Schriftwirkung einbezogen werde. Der am häufigsten vorkommende Hintergrundausschnitt ist das Rechteck, wodurch der Schrift eo ipso der Charakter der Gleichmässigkeit gegeben wird. Das Prinzip Larisch's ist also: Die Buchstaben seien so zu vertheilen, dass die zwischen ihnen liegenden Hintergrundausschnitte dem Flächeninhalte nach gleich sind.

Dieser in der That vielversprechenden Theorie hätte man einige der Schriftproben entgegenzuhalten, die Herr v. Larisch in seine Sammlung, die doch ein musterhaftes Vorlagewerk sein soll, aufgenommen hat. Es gibt in dieser Sammlung nämlich Schriften (wie z. B. die von Fischl, R. Kirchner und Jan Kotera), die, trotzdem die Autoren auf anderen Gebieten hochtalentirte Künstler sind, aufs schärfste zurückzuweisen sind.

Aehnlich liegt es z. B. bei den Schriften von Mucha (Paris) und Roller (Wien), denen dekorative Feinheiten sicher nicht abzusprechen sind, die aber absolut den Schriftcharakter verleugnen. Und das Gesetz, dass in der klaren Zweckdeutlichkeit und Zweckdienlichkeit auch eine immanente Schönheit liegt, ist durch das

moderne Kunstgewerbe doch oft genug erwiesen worden.

Ausgezeichnetes kam in diese Sammlung von England und Belgien. Die Walter Crane'sche Schrift, wenigstens eine, ist vorzüglich, geradezu von monumentaler Deutlichkeit. Der Belgier G. Lemmen hat klare gezeichnete Lettern mit ausgezogenen Linien ohne jede Schattirung. Von deutschen Künstlern ist Anerkennung zu zollen Otto Eckmann, dessen Art bereits oben charakterisirt wurde, und J. M. Olbrich, der eine einfache, klare, wenig verschnörkelte Type gezeichnet hat.

Dem vorliegenden Bande des Herrn v. Larisch soll nach einiger Zeit eine Fortsetzung folgen. Es ist meines Erachtens Pflicht und Recht der Kritik, den Herausgeber zu dieser Arbeit zu ermuthigen. Es kann viel geholfen werden durch ein derartiges Werk. Die Theorie erscheint mir — wie ja natürlich jede Theorie in der Kunst — weniger wichtig als die Schriftproben. Diese noch sorgsamer und mit mehr Schärfe und Härte der Kritik auszuwählen, um so in der That ein verlässliches Musterbuch zu schaffen, wird für die zweite Folge wohl nöthig sein. Die schöne Ausstattung des vorliegenden Bandes und das persönliche Feingefühl des Herausgebers in dekorativen Fragen ist eine gute Bürgschaft für die Erreichung dieses Zieles.

Frankreich und Amerika.

(Gallé — Lalique — Tiffany Vater und Sohn.)

Jahrzehnte hindurch hat das Glas als Material für Objets d'art keine Rolle gespielt. In der Geschichte des Kunstgewerbes liegt die Bedeutung des Glases vor allem in der Verwendung als Glasfenster. Die Kirche ist die Gönnerin und kaufkräftige Förderin dieser Kunst. In jahrhundertelanger Uebung hatte sich für die Glasmalerei ebenso wie anderseits für die Gobelinarbeit ein eigener Stil entwickelt. Die Grenzen für die Stoffwahl wurden immer enger, die Trennung von der profanen Kunst immer schärfer, Technik sowie künstlerischer Inhalt erstarrten, verloren ihre Wandlungsfähigkeit, die Entwicklung stockte.

Wie um die bemalten Fenstergläser so stand es bis vor wenigen Jahren um das Zierglas. In beiden Fällen galt es vor allem die Technik zu erneuern; war das gelungen, so lag die Möglichkeit vor, neue Formen, neue Farben, neuen künstlerischen Inhalt zu finden. So lange eine handwerksmässig geübte Routine in der Hand der Fabrikanten war, konnte man auch kaum an eine Erneuerung der Sujets denken. Die neue Kunst

kann nur Hand in Hand mit der neuen industriellen Technik siegen; das ist die Lehre, die sich aus jeder Betrachtung des modernen Kunstgewerbes ergibt.

Frankreich und Amerika sind die beiden Länder, die der Glaskunst in unserer Zeit Anregungen gebracht haben. Jedes der beiden Länder hatte einen Künstler. Die alte Welt den Nancyer Emile Gallé, die neue einen Mann, dessen Namen an sich schon einen Klang hat, Louis C. Tiffany, der Sohn des New-Yorker Juweliers.

Der französische Künstler hat das Zierglas wieder zum Kunstgegenstand gemacht. Durch die ganze zweite Hälfte des abgelaufenen Jahrhunderts hatte die Bronze als Wohnungszierrat allmächtig geherrscht. Die sogenannte französische Bronze, echt und imitiert, und die gewissen Erzeugnisse der Wiener Bronze, nette schablonenmässige Sächelchen, beherrschten den Markt. Gerade bei den besten Erzeugnissen dieser Gattung war der Materialwerth massgebend. Preis und Werthschätzung richtete sich nach dem Gewicht. Künstlerische Beurtheilung war selten, das Original hatte nicht allzu hohen Werth, der Begriff der pièce unique war noch nicht so feststehend wie heute. Wie in jeder Verfallsepoche eines Kunstgewerbezweiges, galt der materielle Werth mehr als der künstlerische. Da die Bronze die Alleinherrscherin auf dem Gebiete modernen Wohnungsschmuckes war, verfiel sie. Das war ja natürlich nicht immer so gewesen. In den Salonschränken unserer Väter und Grossväter hatte die Keramik den Ehrenplatz. Die Culturschilderer, vom 15. Jahrhundert an, verweilen mit Liebe bei Berichten über allerlei Gläser und Krüge eigener Art und man-

nigfacher Provenienz. England, Frankreich, Deutschland und nicht zuletzt Wien theilen sich in den Ruhm, Chinas Erbe in der Porzellanmanufaktur angetreten zu haben. Daneben gibt es vielerlei Steingut und Steinzug, farbiges, geschliffenes und geätztes Glas und edle Krystalle. Allein, wie gesagt, in der Entwicklung war eine Stockung eingetreten. Um das Ende des Jahrhunderts war die Zeit des Wellenthales und für sie ist das Herrschen der Bronze charakteristisch. Die Kräfte sammelten sich im Geheimen; jahrzehntelange Versuche ergaben endlich Resultate, die neue Farbenchemie brachte schliesslich die neue Glaskunst hervor, der Wellenberg ward Allen sichtbar.

Ein Ziel hatte der Kampf um die neue Kunst vor Allem errungen: die Freude an den Farben war in den Geniessenden neu erweckt worden. Die Prae-Raphaeliten in England, die Landschafter in Frankreich, sogar der «unmoderne» Makart in Wien — eine Wirkung war allen gemeinsam: die Leute wurden an die natürlichen Farben gewöhnt. Unsere Wohnungen dürfen wieder allerlei frische Töne haben, die Kleider der Frauen und Mädchen werden heller, lebendiger. Der Name des indisch-englischen Kaufherrn Liberty bedeutet da ein Programm. Unter dem Eindrucke der neu errungenen Farbenfreudigkeit begann die Glas- und Keramikindustrie aufzublühen. Das Problem der polychromen Plastik beschäftigt aufs Neue stark die Bildhauer, dem weissen Steine soll der heisse Athem des Lebens eingehaucht werden. Die Keramikindustrie wird mächtig; Frankreich, dessen Tradition in allen kunstgewerblichen Zweigen so alt ist, kann stolz die grössten Anreger

nennen: die Kunsttöpfer Lachenal und Delaherche; in Holland bemühte man sich ausser der eintönig gedie wordenen blau-weissen Delfterwaare um Neues, die Firmen Rozenburg und auch Delft selbst konnten auf der Pariser Ausstellung schon Manches zeigen. In Deutschland und Oesterreich strebt man meist mit vorzüglichem Erfolg fremden Mustern nach, während sich in Amerika in der Roockwood Pottery eine naturalistische frischfarbige, ganz aparte Art der glasirten Fayence durchsetzt. Wo man hinsieht — die neuen Farben haben mehr noch als die neuen Formen triumphirt. Herrscht im modernen Stile, was die Linien und Flächeneintheilung betrifft, noch manche Unklarheit und Wirrniss, Sicherheit in der Farbentönung ist schon fast allen modernen Kunstgewerbeleuten, angefangen von William Morris bis auf die jüngsten Wiener, eigen.

Die Farbenwirkung war es auch, durch die das moderne Zierglas den Sieg über die Bronze errang. Licht und Farbe sind die beiden Kräfte der modernen Gläser von Gallé ebenso wie von Tiffany. Zwischen Frankreich und Amerika hat da das Kunstgewerbe eine Brücke gebaut.

Das moderne Glas entspricht in der erlesensten Art den Anforderungen, die heutzutage an den Interieurschmuck gestellt werden. Die Bronzefigur ist todt. Ist sie nicht an sich reich an Kunstwerth, so ist schwer ein Weg von ihr zum Besitzer und Bewohner gefunden. Der tägliche oder wenigstens feiertägliche Gebrauch bringt Einem die Gegenstände seiner Umgebung näher. Die allegorische Bronzestatue, die fest auf ihrem Postamente steht, lernt nur den Staubpinsel des rein-

machenden Stubenmädchens kennen. Ist nicht eine hohe Kraft des Künstlers thätig gewesen, so wird bald der Besitzer Tag für Tag gleichgiltig an dieser Figur vorbeigehen. Anders steht es um solch' ein farbiges, leuchtendes, glitzerndes Glas. In jeder Umgebung ist es möglich. Man kann es in das lichte Zimmer eines jungen Mädchens ebenso stellen wie auf den breiten Schreibtisch eines Arztes. Man setzt frische, grüne Blumen, wie sie eben die Jahreszeit bringt, hinein, ein schlankes Gras, eine zierliche, seltene Blüthe, und der Anschluss an die Natur, das Licht, die Farbe ist gefunden. In die Stuben dringt etwas von der Sonne, die draussen scheint. Da ist nun eine gewichtige Lehre für unsere Interieurkunst: Man wirke durch Farben, man suche den Anschluss an die lebende Natur!

Diesen heilsamen Weg hat Emile Gallé in ausgezeichneter Art gefunden. Alle Gedanken dieses Mannes, all' seine künstlerischen Ideen, all' seine menschlichen Gefühle sammeln sich ja um den einen Brennpunkt: die Liebe zur Natur. Von ihr spricht er in jenen heissen Worten, die sonst in unserem Jahrhundert ausser dem englischen Kunstphilosophen Ruskin nur Wenige gefunden haben. Bald kommt auch in das Gespräch, das man mit Gallé führt, der Name dieses Meisters. Und in der That: dieser Glaskünstler aus Nancy, der Alles von der Natur lernte, wäre ein Mann nach dem Ruskin'schen Ideal. Er preist das Leben durch die Kunst. Jedes seiner Gläser ist ein Dankgebet an die Natur, ein Preislied der Weltenschönheit. Und während er künstlerisch am Glasofen thätig ist, sucht er moralisch zu wirken.

Man kann das leicht zu verkennende Wort, dessen Sinn dem Einen Lob, dem Anderen Tadel dünkt, bei Gallé nicht umgehen: er ist ein Idealist von reinstem Blute, fast könnte man sagen vom hellsten Glase. Er will nichts wissen von allem Realismus, wie man in den letzten Jahrzehnten dieses Wort gebrauchte. Er sucht auch die Wahrheit. Doch ist sein Streben nach Wahrheit kein Realismus. Denn er sieht durch die Augen eines Liebenden. Die Schönheit ist die Wahrheit, die er meint. Weil er die Natur so liebt, sieht er nur das Gesunde, Kräftige, das positive und furchtbare Element in ihr, nur ihre Schönheit. Deshalb hasst er auch die moderne Cultur in jener Art, wie es Ruskin gethan hat, er predigt die Rückkehr zum primitiven Leben, wie es in den Büchern dieses Lehrers steht, und wie Jener wird er zornig, wenn er auf die verschiedenen Arten zu sprechen kommt, in denen mancher dekorative Künstler sich unsere Maschinencultur zu nutze zu machen sucht. Zur Herstellung seiner Gläser bedarf es auch keiner complicirten Vorrichtungen; er arbeitet an einem ebensolchen Glasofen, wie ihn unsere Väter und Grossväter gekannt haben.

Die beiden technischen Errungenschaften Gallé's sind das Verre flambé und die Glasintarsia (oder das Marquetterieglas). Die Einführung des Verre flambé geht bereits einige Jahre zurück; hohe Hitzegrade und die sinnreiche Mengung verschiedener Glassorten (in ebenfalls verschiedenen Hitzegraden) geben diesen Gläsern allerlei Wirkungen: das Irisiren, das Opalisiren und manche Changeant-Töne. Gallé erreicht in seinem Verre flambé auch manchmal matte Töne von

einer Ausdrucksfähigkeit, wie man sie sonst nur noch bei japanischen Gefässen finden mag. Die Glasintarsia hat Gallé aus der Holzintarsia entwickelt. Gallé ist ein Meister der Einlegekunst. Seine zierlichen und manchmal sogar preciösen Möbel sind in ihrem Wesen volle Sinnbilder französischer Interieurkunst. Gracile Formen, erlesenes Material und gediegene, exakte Werkmannsarbeit, das sind die ersten Kennzeichen der Gattung. Die individuelle Note, die Gallé's Arbeiten über das Niveau hinaushebt, ist auch hier wiederum die unmittelbare Beziehung zur Natur. Die Einlegekunst ist bekanntlich eine französische Tradition. Boulle ist ja der Ahnherr dieser Spezialität. Die Neuheit, die durch Gallé in die lange geübte Kunst eingeführt wurde, ist die Verwendung leicht, manchmal auch gar nicht stilisirter Blumen als Ornament. Ja, manchmal ist Stil und Natur nur Eines. Man sieht Kästchen und Paravents von Gallé, an denen die Einlage vollkommene Bildwirkung hat; der dunklere Ton des eingesetzten Ornamentes, das die Formen eines Grases oder einer Blüthe getreu wiedergibt, erzielt eine durchaus naturalistische Wirkung.

Von der Holzintarsia ist Gallé zur Glasintarsia gekommen. Das Marquetterieglas besteht aus verschiedenen, aber fast organisch im Feuer verschmolzenen Glassorten. Die Verbindung der mannigfach gefärbten Materiale, das Relief, das der Künstler der Oberfläche gibt, sind die Elemente der künstlerischen Wirkung. Das Gallé'sche Glas ist natürlich kein bemaltes Glas. Es ist auch kein Mosaïkglas in dem alten Sinne, da die einzelnen Theile nicht getrennt, sondern unlöslich verschmolzen sind; ja, die Feinheit der Uebergänge,

die Nüancirung der Halbtöne macht den vornehmsten Reiz dieser Gläser aus. Zwei gleiche Galléglaser gibt es nicht; jedes hat seine besonderen Reize. Die mannigfach nüancirten Hitzegrade, die unberechenbare Gewalt des Feuers gibt jedem Stück seinen originalen Grundton. Auf diesem erhebt sich, manchmal in scharfem Relief, manchmal auch in leisen Uebergängen das Decor, in sanften oder scharfen Linien ins Glas geschnitten. Als Ornament sind fast durchwegs die Pflanzen verwendet, nur manchmal ein Landschaftsmotiv. Es gibt Gläser, die anmuthen wie ein reicher Strauss von Feldblumen; vielerlei Blüthen gibt es da, helle und dunkle, wohlvertraute und auch seltene Sprösslinge der Wiesen.

Die Linien dieser Ornamente streben ebensowenig wie die Farben nach Weichheit. In seiner Glaskunst ist Gallé weit mehr emancipirt von dem Aestheticismus der Beschränkung auf das hergebracht Geschmackvolle als in seinen Möbeln. Es tritt vielmehr das Bemühen hervor, naturwahr zu sein. Ein Bild der lebenden, der frischen, der gesundkräftigen Natur soll jedes Glas geben. Es soll die Stimmung der Wälder oder den Geruch der Wiesen zu uns bringen. Viele Male hat Gallé die Fruchtbarkeit der Natur durch seine Gläser gepriesen, auf denen er Kornfelder oder einzelne prangende Aehren darstellte. So preist ein Künstler die Mutter Erde, die Allernährerin.

Kein Glas geht aus der Hand Emile Gallé's, das nicht einen weisen Spruch auf den Weg mitbekäme. Worte von Goethe mag man da ebenso finden, wie solche von Emerson, von Swinburne und Victor Hugo. Die Anbeter der Natur reichen sich da zu gegenseitiger

Unterstützung die Hände. So hat z. B. der Glasofen, der das Mittelstück der Gallé'schen Exposition auf der Pariser Ausstellung bildete, einen Spruch Hesiod's getragen, der in den Augen der Pariser ebenso flammend schien, wie das heisse Feuer, das Glas zu formen vermag. Der Spruch pries die Gewalt des Feuers, ruft es zur Hilfe der Gerechtigkeit an: es verzehre Alles, damit nur Recht werde!

Gallé hat natürlich Schüler und Nachahmer gefunden. Seine Art bedeutet die eine charakteristische Grenze für die moderne Glaskunst; das künstlerische und moralisch-poetische Element kann nicht weiter ausgestaltet werden. Das Gallé'sche Marquetterieglas ist gut und jedes Lobes würdig, solange jedes Glas durch die Hand eines reifen Künstlers geht, solange jedes einzelne Stück reiner Ausdruck einer Stimmung ist, einer streng prüfenden Kritik unterzogen wird und nur das Vollkommene aus der Werkstatt darf. Natürlich werden bei solcher Arbeitsmethode die Gläser ungemein kostbar. So ein Gallé'sches Glas der besten Art ist ja wie ein Bild ein Stück Handschrift eines Künstlers. Eine Bronze kann man nachgiessen, von geschickter Hand nachciseliren lassen. Bei einem Zierglase geht das nicht. Es gibt kein zweites Exemplar. Es haftet ein Theil von des Meisters Person an diesem Werke. Deshalb sind solche Gläser — schon aus materiellen Gründen — nur für Wenige da. Sobald jedoch die Hand des Meisters fehlt, sobald eine industriemässige Erzeugungsmethode an Stelle der behutsamen künstlerischen Art tritt, ist Alles von dem Reize dieser Glaskunst verschwunden. Man kann das an den in- und ausländischen Schülern

und Nachahmern Gallé's sehen. Ihre Werke sind Copien ohne Geist, Gracie und Stimmung.

* * *

Für den Völkerpsychologen muss die letzte Pariser Weltausstellung eine gute Ausbeute gewesen sein. Auf diesem grossen Jahrmarkt hat man die verbindenden und die hemmenden Eigenschaften der verschiedenen Racen und Nationen gut unterscheiden können. Man hat aber auch innerhalb der Schaffensgebiete jeder Race, jedes Landes die Hauptströmungen in der zeitlichen Aufeinanderfolge und auch im parallelen Vorkommen gut ausnehmen können.

Es gibt wenig so charakteristische Culturdokumente wie die Schmuckstücke René Lalique's und seiner Schüler. Diese wundervoll künstlerischen, glitzernden, flimmernden Rivièren und Agraffen, deren Schönheit zu gleichen Theilen dem herrlichen Email und den facettirten Edelsteinen zu verdanken ist, vermögen weitaus mehr von der französischen Cultur am Jahrhundertende zu sagen als die Bücher von Zola oder die Plastiken von Rodin. Der Zusammenhang der Kunst mit dem mondänen Leben ist so nahe, und der Psychologe findet mühelos die Wege von Lalique zu Panama. Der Nationalökonom trauert; der Kunstfreund lacht. Es mag sein, dass die Perioden der verfeinertesten artistischen Cultur Verfallszeiten eines Volkes in materieller Hinsicht sein müssen. Es mag sein; wer weiss, ob es immer sein muss? In der That ist das Lalique'sche Kunstprincip ein ökonomisch-revolutionäres. Der materielle Werth spielt keine Rolle mehr. Es gibt nur künstlerische Mass-

stäbe zur Werthung: die Schönheit der Linien und Farben, die Vollkommenheit der Arbeit. Der grösste Brillant war bisher der schönste. Seit Lalique ist der Stein an sich nicht mehr viel. Erst die harmonische Vereinigung von Edelmetall und Edelstein zu einem künstlerischen System anmuthiger Linien und Farben macht die Schönheit des Schmuckes aus. Neue Edelsteine werden eingeführt, das Silber kommt wieder zu Ehren, — man fragt nur noch nach der künstlerischen Wirkung. Und um dieser willen werden Steine umgeschliffen, Werthe vernichtet, neue, nur imaginäre werden geschaffen. Der Schmuck wirkt wie ein Bild, hat Kunstwerth, keinen Geldwerth. Schöne Farben, schöne Linien, das sind die Eigenschaften, die man Lalique nachzurühmen hat. Er drückt Stimmungen in Email, Silber, Gold und allerlei Edelsteinen aus, so wie ein Anderer einen Sonnenuntergang malt, ein dritter Kinderlieder dichtet, um seine Gefühle auszudrücken.

Der Gegensatz zwischen französischem und amerikanischem Schmuck ist der Contrast künstlerischer und materieller Cultur. Die Diademe Tiffany's, des weltberühmten New-Yorker Juweliers, sind condensirtes Geld. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Objekten sind die Preise; je grösser ein Schmuckstück ist, für desto schöner halten es die Herren von der Tiffany-Company und jedenfalls auch ihre Kunden. Sie werthen den menschlichen Schmuck ebenso wie die Fidji-Insulaner, die auch als einzigen Körperschmuck Geldketten um den Hals tragen. Lalique und Tiffany — das sind zwei Pole menschlicher Geschmacksentwickelung. Es war jedoch auch in Paris dafür gesorgt, dass

die Meinung, die man über Amerika bekommt, nicht allzu ungünstig und einseitig ausfalle. Neben der Exposition der Juwelieractiengesellschaft Tiffany hatte Louis C. Tiffany seine Gläser ausgestellt. Es ist einer jener witzigen Zufälle des Lebens, dass der Sohn die diametrale Stellung zum Vater einnimmt, ein Erlebniss allerdings, das in unserer Zeit nicht allzu selten sein mag. «Tiffany», der Name ist vom Sohne her zum Schlagwort geworden. Allerlei Farben- und Lichtwirkungen erstehen vor dem Auge, wenn man das Wort ausspricht. Man denkt an die ersten Gläser dieser Art, die man gesehen hat, Ziervasen von allerlei Formen, manchmal noch ungelenk, wie sie eben gerade das ungestümste und zugleich hülfreichste Element, das Feuer, gebiert, immer aber einen Schatz von Lichtern an der Oberfläche mit sich tragend. In der Vorstellung, die der Europäer von Tiffany hat, kommen die kleinen Ziergläser zuerst. Von Tiffany's grossen Wandfenstern und seinen Wohnungseinrichtungen wissen naturgemäss nur Wenige. Louis C. Tiffany ist heute noch nicht fünfzig Jahre alt. In seiner frühesten Jugend wandte er sich der Malerei zu, und von allem Anfange an ging sein Talent nach der dekorativen Seite hin. Er begann mit der Darstellung orientalischer Scenen, da ihm solche Sujets die beste Möglichkeit zu farbenprächtigen Bildern gaben. Eine ausgedehnte Studienzeit in Paris fällt in die siebziger Jahre, die erste Epoche der Freilichtmalerei.

Tiffany's Beschäftigung mit der Glaskunst aber reicht ebenfalls an dreissig Jahre zurück. Ihn reizte der Gedanke, eine Renaissance der mittelalterlichen Glasmalerei herbeizuführen. Auf der Terra nova Amerika's sollte die frömmste aller Kunstarten neu

erstehen. Tiffany kam aus Paris, wo man eben zur Meinung gekommen war, dass eine neue Technik der erste Weg zur neuen Kunst sei. Deshalb ging auch er daran, an die Stelle der alten Methoden Glas zu bemalen, zu ätzen oder durch Farbenauftrag bald undurchsichtig, bald transparent zu machen, eine neue Technik zu setzen. Ihm war die historische Thatsache stets gewärtig, dass seit dem 13. Jahrhundert, wo man aufhörte Glasmosaïk zu machen, die Kunst der Glasfenster verfiel. Tiffany wendete sich also — in diesem Grundprincipe — wieder der alten Methode zu. Allein an Stelle der bisher verwendeten Glassorten setzte er eine neue; Jahre lang dauernde Versuche hatten ihn zur Erfindung eines neuen Glases geführt, des «Favrile-Glases». Das Favrile-Glas ist die Materie, die wir an allem Tiffany-Glas erkennen. Es ist jenes schmiegsame, allen Farben und Oberflächendeckungen zugängliche Glas, das die metallischen Reflexe in so wundervoller Weise erzeugen hilft. Auf die Entdeckung des Favrile-Glases kam Tiffany durch die Beobachtung, dass Glas überhaupt im Verwesungszustande sich abblättert, die Oberfläche verändert, sich gleichsam automatisch in einzelne Schichten zerlegt. Von dieser Erfahrung ausgehend, kam er zur Ausgestaltung der Glassorten je nach ihrer Oberflächenstructur. Das eine Mal verwendete er transparentes, dann wieder opalisirendes Glas für seine Fenster. Es mag interessant sein, zu notiren, dass heute das reguläre Lager Tiffany's mehr als 5 000 verschiedene Tönungen von Glassorten enthält.

Die Glasfenster Tiffany's stellen natürlich meist religiöse Sujets dar, in einer Manier, die oft seltsam

zwischen primitiver italienischer und jungfranzösischer Kunst schwankt. Ausser Tiffany selbst, der als Maler in Amerika einen starken Ruf geniesst und jedenfalls einen enormen Farbensinn besitzt, findet man in der Liste der Künstler, die für die Tiffany-Company «Ecclesiastical-» oder «Memorial-Windows» entworfen haben, die allerersten Namen, so Grasset und Brangwyn.

Weit später als die Glasfenster kamen die heute so wohlbekannten Tiffanyvasen in den Handel. Nach jahrelangen Versuchen konnte Tiffany erst 1893 die ersten Stücke in die Oeffentlichkeit bringen. Um diese zu erreichen, hatte es eines neuen technischen Fortschrittes gebraucht. Nach dem transparenten und dem opalisirenden Glase war jetzt das neue Glas mit den metallischen Reflexen eingeführt worden, das Tiffany in der alten Welt berühmt machte. Die Grundeigenschaft des Glases, die Durchlässigkeit für Licht, war nun aufgegeben worden. Es handelt sich jetzt um Spiegelung des Lichtes auf der Oberfläche. Die Wirkungen dieser Glasart müssen hier nicht weitläufig beschrieben werden. Jedes Museum besitzt nun bereits eine Kollektion «Tiffany blown Glass», die illustrirten Zeitschriften haben viele Male Abbildungen gebracht. — Der metallische Glanz des Glases wird auf einfache Weise erreicht. Das Favrile-Glas wird heissen Dämpfen ausgesetzt, die von hochgradig erhitzten Metallen verschiedener Art ausgeströmt werden. Aus dem Niederschlage bildet sich die metallische Oberfläche.

Mit dieser neuen Einführung ist natürlich die Reihe der Tiffany'schen Glaskünste nicht erschöpft. Die Versuche dauern fort. Die letzten Neuheiten sind die Verschmelzung von Glas und Metall zu einem fast

organischen Ganzen und das Emailglas. Tiffany meint, Email sei ja schliesslich nichts anderes als Glas, und man könne ja versuchen, Email statt auf Metallunterlage auf Glasunterlage zu bringen; also Glas auf Glas. Die Versuche in dieser Richtung gelingen gut. Schon konnte man einige kleine Gegenstände sehen, die Emailoberflächen haben. Die Lichtwirkung ist ganz vorzüglich.

Einen besonderen künstlerischen Werth gibt den Tiffanygläsern die ja übrigens zur Genüge oft mitgetheilte Thatsache, dass jedes Glas Original und «pièce unique» ist. Niemals wird eine Form zweimal verwendet, das Feuer und die menschliche Hand sind in jedem Falle wieder die einzigen Erzeuger einer neuen Form. Die Maschine ist ganz ferngehalten. Amerika, das Land der Maschinen-Kultur, schätzt zur Zeit weit mehr als alle anderen Länder jene Art Kunstgewerbe, die fern von der Maschine ist. Das Tiffany-Glas, ebenso wie eine Reihe von künstlerischen Fayencen — die Rookwood- und die Grueby-Pottery — sind Zeugnisse dafür.

Solche Thatsachen darf man nie vergessen, wenn man von der amerikanischen Cultur spricht. Es ist das Land, das ausser dem Juwelier Tiffany auch den Glaskünstler Tiffany hat, ausser den greulichen «Yellow-papers» die reinsten Philosophen Emerson und Thoreau. Die Cultur unserer Zeit ist eben reich an Gegensätzen. Und der Historiograph — mag sein Feld nun die Weltgeschichte oder die Darstellung irgend eines an sich geringen Theiles der Culturgeschichte sein — wird keine Emanation vergessen dürfen. Aus tausend Details baut sich ein wahrhaftes Bild auf.

Zwei Wiener Baumeister.

(Otto Wagner — J. M. Olbrich.)

Aus tausend Quellen, reinen und unlauteren, sammelten sich in der zweiten Hälfte des letzten Jahrzehntes des abgelaufenen Jahrhunderts in Wien die Kräfte, aus denen ein Kunstfrühling entstand. Nach einer Epoche der Farblosigkeit und Freudlosigkeit, die — nur in der Malerei durch die kurze wenn auch mächtige Herrschaft Hans Makarts unterbrochen — seit der Congresszeit, also fast ein Jahrhundert, gewährt hatte, war eine solche Spannkraft in den Adern von Künstlern und Publikum angesammelt, dass auf die Erhebung einer jungen Künstlerschaft, auf die Revolution der Schöpfenden mit noch nie dagewesener Schnelligkeit und Kraft die Revolution des Publikums folgte. So lange war das Bewusstsein der modernen Zeit, Kultur und Kunst in jedem Einzelnen niedergehalten worden, dass man, als endlich der Ruf nach der neuen Kunst auch in Wien laut wurde, nicht lange prüfte, — der erste Prophet war auch der beste. Natürlich hatte es schon Vorläufer dieser neuen modernen Kunst auch hier gegeben. Wie in der Ge-

schichte jeder Entwicklung wird man es auch hier beobachten können, dass die Natur schon Jahrzehnte vor der Zeit, da die grosse Wendung in der Richtung und Sinnesart erfolgt, Künstler prägt, Vollnaturen, die der Zeit, in der sie leben, um eine Generation voraus, von den Mitgenossen verachtet, bereits alle Wünsche äussern, die den Nachfolgenden dann zum Kampfprogramm, später zum Dogma werden. Solche ihrer Zeit vorausgeeilte Männer hat die Wiener Künstlerschaft auch aufzuweisen. Da ist vor allem Otto Wagner, der erste moderne europäische Architekt, von dem ich weiss. In der Malerei ist Th. v. Hörmann zu nennen, der zu einer Zeit Freilichtmaler war, als die Schule von Barbizon in der deutschen Wertung noch wenig galt, sicher der Südtiroler G. Segantini, heute hoch berühmt und vor zehn Jahren ein selbständiger und naiv-künstlerischer Vorkämpfer der pointillistischen oder wenn man will, vibristischen Malweise. Diese Männer sind die Vorboten der neuen Kunst in Oesterreich gewesen; sie werden wohl noch Genossen gehabt haben. Man kennt sie nur nicht alle; denn viele haben es nicht erwarten können, ihre Zeit zu sehen; die Einen hat der Tod abgeholt, der Anderen Talent war nicht stark genug, um ohne Aufmunterung der Mitwelt zu reifen. Die ruhen im Friedhof der Namenlosen. Die Generation, die nachkam, sammelte, wie schon gesagt, in sich alle die latenten revolutionären Kräfte, allen Zorn, alle Neuerungssucht — auch hier liegen kräftige Quellen der Kunstentwicklung — und endlich im Jahre 1896 begann in Wien die Zeit der neuen Kunst; der Austritt einer Gruppe von Malern aus der Künstlergenossenschaft und ihre Ver-

einigung zu einem neuen Bunde, gab der Bewegung den Namen dieses Bundes: Sezession. Das Wort wurde mächtig. Die Mode übernahm es, vergrösserte und verschlechterte seinen Sinn; Elemente der neuen Art wurden für das Wesentliche gehalten, alle Wirrnisse, die ein heftiger Kunstkampf zeitigt, stellten sich ein, — doch man wird ruhig sagen müssen, dass diese fünf letzten Jahre des 19. Jahrhunderts für die österreichische Kunstentwickelung die wichtigsten des Saeculums gewesen sind. Die Architektur ebenso wie die Malerei gewannen erst von diesen Tagen an wieder einen starken Zusammenhang mit dem Leben.

Man kann sich keine im Wesentlichen unkünstlerische Kultur denken, als die österreichische vom Jahre 1870—1895. Viele Wünsche waren latent, denen keine Erfüllung zukam, eng gesonderte und exclusive Kreise übten ein althergebrachtes Kunst-Interesse im Sammeln von Antiquitäten aus, die Malerei war akademisch, dunkel, leblos, mehr Wissenschaft als Kunst, und in der Architektur, die in jeder Epoche der deutlichste Anzeiger des kulturellen Niveaus ist, zeigte sich in dem Schwanken zwischen allerlei historischen Stilen die künstlerische Haltlosigkeit der Zeit.

Während die ersten Electricitätsausstellungen die Cultur des Jahrhundertendes wahrhaft anzeigten und die Pariser Ausstellung vom Jahre 1889 den Eiffelthurm als monumentales Kennzeichen der Architectur der Eisenconstructionen aufwies, wurde in Wien das neue Burgtheater als Abschluss einer ganzen Reihe von hellenisierenden Bauten (Parlament, Universität) vollendet. Von einem historischen Stil zum anderen schwankte der Geschmack und die Lehren der Aesthe-

tik. Das Bedürfniss nach Einheitlichkeit, Harmonie, kurz nach einem Stil des Lebens war so lange irre geleitet als Niemand daran dachte, dass keine Zeit auf dem Wege zu einem Stile gelangen könnte, dass man den irgend einer Vergangenheit copirt, sondern dass Stil nur Resultat der componirten künstlerischen lebendigen Kräfte eben dieser Zeit sei.

Zu dieser Erkenntniss ist in Wien Otto Wagner gelangt. Er ist seinen Weg nicht allzu rasch gegangen, aber es war sein Weg. Kein Einziger von der allerletzten Generation kann von sich sagen, dass er durch völlig selbstständiges, unbeeinflusstes Denken, eigene Erfahrung zu seiner Art zu bauen, zu malen gekommen ist. Von Otto Wagner jedoch darf man behaupten, dass er viele Anregung verstreut, aber keine empfangen hat, ausser vom Leben selbst, der Werk-Erfahrung, der modernen Technik. Seine Ideen haben selbstverständlich ihre Vorbereitung in den Gedankengängen der ganzen Vergangenheit gehabt. Man ist nicht nur ein Kind seiner Zeit, sondern auch ein Kind aller vorhergegangenen. Aber von der Mitwelt hat Wagner nichts übernommen. Da ist er Einer unter den Allerersten, nicht ein Verarbeitender, sondern ein Wegweiser. Heute da er sechzig Jahre ist, hat er Schüler, die selber wieder ihre eigenen Wege gehen, aber sein eigenes Werk ist noch lange nicht abgeschlossen. Mit jedem Jahr, jedem neuen Projecte wachsen ihm gleichsam die Flügel, und es ist ein seltsames und wundervolles Schauspiel anzusehen, wie der Sechzigjährige im letzten Jahrzehnt seines Schaffens so recht den Muth, manchmal auch die Waghalsigkeit seiner Ideen hat, nun vor nichts mehr zurückscheut und wirklich

die moderne Architectur jetzt durch Thaten in jene Wege lenkt, auf die er in oft heftigen Worten immer hingewiesen hat.

Otto Wagner hat es in seinem Buche «Moderne Architektur» (Verlag von A. Schroll in Wien), das jeder Architect aller Länder lesen sollte, selbst ausgesprochen: Er glaubt, dass ein Architekt erst nach seinem vierzigsten Jahre in der Vollkraft seiner schöpferischen Fähigkeiten stehe. So viel hat man bis dahin nicht so aus den Arbeiten Anderer als aus eigenen Versuchen zu lernen. Die Meinung hat Wagner aus seinem eigenen Leben gezogen. Er ist in der Berliner und Wiener Akademie herangebildet worden, Siccardsburg war wohl der österreichische Meister, dem er in der Lehre die stärksten Eindrücke verdankt. Allein von den Werken die er vom 25. bis zum 40. Lebensjahre ausgeführt hat, ist nur zu sagen, dass sie Mittel zu einer künstlerischen Entwicklung waren, Stationen auf einem Wege. Dieser Baumeister, dessen Name ruhig neben denen Fischer von Erlach's, van der Nüll's, Siccardsburg's und Gottfried Semper's bestehen kann, ist langsam gereift. Er lebte eben nicht in einer Zeit, die schnelle Entwicklungen begünstigte. Heute ist man am Ende der Zwanziger Jahre vielleicht schon berühmt, vermag seine Persönlichkeit in seinen Werken bereits zu reinem Ausdruck zu bringen; das war in den Sechziger und Siebziger Jahren nicht so. Und wie Wagner selbst es sagte: Die Architektur ist nicht die Kunst, die dem Jüngling viele Möglichkeiten gibt. Es ist die Kunst der reifen Männer.

Es ist selbstverständlich, dass kein Baumeister in seinen ersten Werken schon jene Art voll zeigt, die

in seiner Reifezeit seine Grösse ausmacht; allein es ist auch klar, dass jeder grosse Künstler schon in frühen Werken verräth, was die künftige Eigenart sein wird. Bei Wagner muss es jedem Betrachter seiner frühen Arbeiten klar sein, dass die besondere Kraft des Meisters in der Grosszügigkeit der Conception liegt. Die Anlage bedeutet Alles, für äusserliches Detailliren hat er nie etwas übrig gehabt. Das Organische und Harmonische in Grundriss und Facade ist das Merkmal Wagner'scher Bauten.

Es soll nun im Folgenden über die Anschauungen des Meisters Manches gesagt werden, weil seine Persönlichkeit die Wiener Kunst und das Wiener Kunstgewerbe in ganz unerhörter Weise beeinflusst hat, und weil sein Wesen den einen Endpunkt moderner künstlerischer Art klar anzeigt. Ein Eingehen auf architectonische Details liegt weder in der Absicht noch im Bereich der Möglichkeit dieser Abhandlung.

Die Wagner'schen Bauten vom Ende der Siebziger und Anfang der Achtziger Jahre zeigen Einflüsse Fischer von Erlach's, Gottfried Semper's; man bemerkt an ihnen oft auch Züge einer freien Renaissance, dann späterhin vermuthet man sogar ein Hinneigen zum Empire-Character. Das findet seine Erklärung in der vielfachen und bewussten Anwendung von Flächen und geraden Linien, die Wagner heute mehr wie je als bestimmend für den modernen Baucharacter ansieht. Seit der Mitte der Achtziger Jahre wird Wagner innerlich immer freier, er löst sich noch von dem letzten Rest der Schulerinnerungen und der starken Wiener Tradition ab, seine Werke sollen nur Bilder und Produkte der Gegenwart werden. Der

Spruch Gottfried Semper's «Artis sola domina necessitas» wird sein Leitwort. Er gibt keine andere Rücksicht beim Bauen zu als den Zweck, keine andere Schönheit als den Comfort. (Allerdings muss man dieses Wort in weitem, freiem und modernem Sinne nehmen.)

Es wird in der Folge der Character Wagner'scher Bauweise nicht besser zu verdeutlichen sein als durch Heraushebung einiger seine Ansichten. Selten giebt es wohl einen Künstler, wo Theorie und Praxis so sehr ineinander aufgehen.

Ueber die Selbstständigkeit und Traditionslosigkeit, die Wagner als Voraussetzung guten und modernen Bauens ansieht, ist schon gesprochen worden: «Das Heureka in diesem oder jenem Stile zu erblicken oder gewisse Stilrichtungen für spezielle Bauzwecke dienstbar zu machen, erscheint mir kindisch, und der wahrhaft fortbildende Trieb in der Kunst wird solche Einseitigkeiten gewiss ausschliessen. Dass aber dieses Fort- und Umbilden, sowie das Benützen aller Motive und Materialien nur zu einem neuen Stile drängen muss, scheint mir zweifellos und gewisser noch, dass dieser Zukunftsstil der «Nutzstil» sein wird, dem wir mit vollen Segeln zusteuern.»

Unter «Nutzstil» versteht Otto Wagner ungefähr dasselbe, was von anderer Seite (auch von mir mehrfach und schon vor längerer Zeit) als jener Stil bezeichnet wurde, dessen einzige Schönheit die «Schönheit der Werkform» sei. Der innige Anschluss jeder Kunst an das Leben ist die Quelle der neuen Kunst». Die Grenze aller Kunst ist verschoben» — heisst es bei Wagner, «die Erkenntniss muss durchgreifen, dass

der einzige Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens das moderne Leben sein muss.» Die Abschaffung der künstlerischen Anachronismen erkennt Wagner als erste Nothwendigkeit. Kirchen, Wohnhäuser, Theater und Denkmale — sie müssen alle nach demselben Grundsatze gebaut werden, dass sie ihrem Zwecke, ihren Bewohnern und Benützern angepasst seien. «Etwas Unpraktisches», meint er mit strenger Logik und wirklich reinem ästhetischen Empfinden, «kann nie schön sein.» Und unpraktisch muss ja jedes Verwenden antiquierter Formen aus äusserlichen, sozusagen ästhetischen Gründen sein. Wagner weist jede Stilfeststellung a priori ab. Er will von der Verwendung einer Stilunterlage wenn auch in geringem Masse nichts wissen. «Jeder Stil ist aus dem früheren dadurch entstanden, dass neue Constructionen, neues Material, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen sich mit den früheren verbanden und dadurch Neubildungen schufen.» Ein absichtliches Bemühen einen neuen Stil zu finden, hält Wagner für ebenso aussichtslos wie für unsinnig, und diese Ansicht ist zu unserer Zeit hocherfreulich.

Aeusserste künstlerische Oekonomie, Ehrlichkeit in der Materialverwendung, Aufbau nach dem Zwecke, kein andererer Schmuck als der organisch dem Bauwerke gebührende, möglichste Einheitlichkeit und Symmetrie — das sind die Regeln der Wagner'schen Architectur. Dazu kommt noch als Anweisung die Lehre möglichst wenig in Typen zu bauen. Jeder Zweck zeigt seine Form, und kaum wiederholen sich bei vielen Bauwerken die nämlichen Bedingungen in Zweck, Grundplatz und materiellen Verhältnissen.

Dem Besucher der Stadt Wien beweisen jetzt schon eine Reihe von grossen Wagner'schen Werken, wie treu der Meister in der Praxis seinen theoretischen Ansichten folgt, und wie sehr ihm seine Werke Recht geben. Da ist vor allem die Stadtbahnanlage, die ein Zeugniss dafür ist, dass Otto Wagner's vorzüglichste Kraft die Grosszügigkeit der Conception ist. Hier ist nicht nur jede technische Schwierigkeit ausgezeichnet gelöst, es sind sogar aus Fehlern Vorzüge entstanden. Der geringe Raum, der für die Stationshäuschen zur Verfügung war, ist ausgezeichnet genützt worden und durch die characteristischen Formen der immer verschiedenen ganz einfachen in weissem Putz mit grüner und goldener Verzierung gehaltenen Pavillons ist dem Stadtbilde eine vorzügliche Belebung zutheil geworden. Die Harmonie innerhalb der ganzen Anlage, die Einheitlichkeit jedes einzelnen Theiles in den Details (Fenster, Thüren, Schnallen etc.) ist die Folge der unerbittlich strengen Logik aus dem Comfort, dem Zweck und dem Nutzen die Formen jedes Dinges, seine für dieses Mal einzig mögliche Form abzuleiten.

Auch die andern Bauten Wagner's zeigen die nämlichen Haupteigenschaften, die nun wohl schon zur Genüge oft verdeutlicht worden sind. Sichtbare Traversen, eine deutliche, die Inneneintheilung förmlich blosslegende Facade, wundervoll bequeme wenn auch nicht auf den ersten Blick imposante Stiegenhäuser — dies die besonderen Qualitäten seiner Wohnhäuser. Dass die Grundrisse interessant sind, braucht bei einem Manne wie Wagner, dessen Hauptfähigkeit Genie in der Conception ist, ja nicht gesagt zu werden.

In den letzten Jahren verwendet er gerne Farben für die Facaden. Doch ist die Art, in der er selbst es thut, so sicher, dass man nicht von einer Entfernung vom Wesen der Architectur, sondern nur von einer Erweiterung der architectonischen Grenzen und Möglichkeiten sprechen kann. Seine Schüler sind da weniger zuverlässig, wie man aus einzelnen Proben der Werke «Aus der Wagnerschule» (Verlag von A. Schroll & Cie., Wien) sehen kann.

Als Innen-Architect stammt Wagner noch aus der Markart-Zeit. Man erkennt dies deutlich aus seinen Arbeiten der Achtziger-Jahre. Er hat sich erst langsam losringen müssen von den Plafonds mit Schnitzerei, den schweren Stoffen, dem unmotivirten Ornament. Doch war er auch hier der erste in Wien. Seine architectonischen Ideen wendet er vollinhaltlich auf die Interieur-Ausstattung an; nur hat er hier in der Farbengebung natürlich weitere Möglichkeiten. Otto Wagner hat tausend Pläne im Kopf; er ist so recht ein Skizzirer. Nur dass seine Projekte immer bis in's letzte materielle Detail ausgerechnet sind, niemals künstlerische Phantastereien. Das interessanteste und wohl auch weitgehendste seiner Projekte war vor zwei Jahren der Entwurf einer modernen Kirche. An gar keinen Stil gab es da Anlehnungen; nur nach den Nothwendigkeiten der Hygiene und der Stimmungsvorbereitung war da gefragt. Innen und aussen war es eine Kirche für moderne Menschen. Ob sie wohl bald gebaut wird?

Otto Wagner hat als Anreger für Oesterreich, ja für die moderne Architectur des Continents eine ungemein grosse Bedeutung; desshalb ist von ihm in

diesem Ausmasse hier die Rede gewesen. Es giebt keinen jungen Wiener Künstler, der ihm nichts zu verdanken hätte.

* * *

J. M. Olbrich ist kein Schüler Otto Wagner's; aber auch er hat, wie die meistversprechenden Wiener Architecten Josef Hoffmann, Max Fabiani, Leopold Bauer, eine Zeit in seinem Atelier gearbeitet. Es ist Geist von Wagner's Geist in Olbrich. Auch ihm sind die leitenden Ideen des neuen Kunstgewerbes — Nutzkunst und Zweckschönheit — in's Blut übergegangen. Allein zwischen Wagner und Olbrich liegt eine Welt. Die architectonischen Leitmotive ihrer Arbeiten mögen ähnlich sein. Auch die vorzüglichste Fähigkeit beider Männer liegt in der nämlichen Richtung: Beide sind gross im Concipiren, im Entwerfen, im geistvollen Grundriss, in der Idee. Und doch ist Wagner der eine Pol, Olbrich der andere in der österreichischen dekorativen Kunst. Es mag Werke der Beiden geben, die ihre Zusammengehörigkeit vermuthen lassen, sie neben einander zu rücken scheinen. Es kann auch sein — ich weiss es nicht —, dass Einer den Anderen schätzt. Mir scheint das Wesen dieser Beiden ein voller Gegensatz zu sein. Otto Wagner baut für die modernen Menschen. Seine Architectur ist Logik, von einem Künstler ins Sinnliche übersetzt. Er ist ein Gegenwartsmensch. Seine Kunst will als höchstes Ziel der Ausdruck des modernen Lebens in der höchsten Potenz sein. Die Architectur Olbrich's kennt andere Ziele. Er ist mehr freier Künstler als Architect. Er baut auch weniger mit dem Blick ins Gegenwarts-

leben, als für die Zukunft. Er richtet oft Wohnungen ein, nicht für die Generation, die es bestellt und bezahlt, sondern für die Kinder, die in diesen Räumen geboren und erzogen werden. Für die baut er. Vielleicht passen, mag er denken, die Interieurs, die ich jetzt einrichte, nicht zu diesen Leuten, sind zu fein, zu subtil, zu stimmungsreich und zu phantastisch, zu künstlerisch und zu wenig bürgerlich; doch es wachsen ja Kinder heran. Deren Jugend wird durch die Farben meiner Decken, Friese und Wände, zu künstlerischem Sehen erzogen, cultivirter werden. Das ist auch eine Aufgabe der Interieurkunst.

Man muss in der That oft Olbrich'sche Werke aus diesem Gesichtswinkel ansehen. Ein Wagner'sches Haus oder Zimmer ist nach den Bedürfnissen, die in dem Objekte und seinen künftigen Benützern liegen, erbaut, ein Olbrich'sches soll die Bewohner umgestalten. Man muss — halb ernst, halb auch ironisch — an den Ruskin'schen Satz denken: «Ein Jeder muss sich bemühen, die Menschen zu bessern, auch wenn sie selbst es gerade nicht wollen.» Die guten und die schlechten Seiten der Olbrich'schen Art sind klar. Dass die Umgebung die Menschen ändert, ist fraglos. Es ist für mich kein Zweifel, dass die nächste Generation einen weit entwickelteren Farben- und Formensinn lieben wird, als wir. Allein eine Cultivirung der Menschen durch die Räume des Wohnhauses ist doch recht äusserlich. Da ist ein Element, das mit vielen vereinigt, gute Folgen haben müsste; allein auch sonst ist noch die Frage offen, ob die künstlerische Phantasie eines Mannes jemals stark und zuverlässig genug sein kann, um für die nächste Generation noch an-

regend zu sein. Denn das Aufreizende und allzu frei Phantastische wird sich von Anfang an als zu theatralisch ausschliessen.

J. M. Olbrich selbst ist zweifellos ein genialer Architect. Er ist geistreich in der Construction, feinfühlig in der Farbengebung. Sein Mangel liegt in seinen Vorzügen. Oft ist das Constructive denn doch nicht sicher genug, seine Phantasie verleitet ihn zu Constructionen, die erkünstelt sind. So hat er lange Zeit allzu viele Curven verwendet, selbst Kästen und Betten in Bogenconstructionen ausgeführt. Jetzt scheint er ja ruhiger geworden zu sein. Auch das Sinnreiche, Stimmungsvolle überwiegt bei ihm oft zu sehr. Er hat für Wiens dekorative Kunst viel gethan, jetzt hat er uns ja verlassen und baut dem Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt seine Künstlercolonie. Wenn er es vermag, seine freie Phantasie in architectonischen Grenzen zu halten, wird er viel leisten können. Jetzt ist sein Thun oft nur ein Versprechen für die Zukunft. —

Es ist noch nicht an der Zeit über die anderen Wiener Raumkünstler (Jos. Hoffmann, Adolf Loos, Leop. Bauer u. A.) Ausführlicheres zu sagen. Hier ist von Otto Wagner und J. M. Olbrich die Rede gewesen, weil sie die characteristischen Vertreter des Wiener neuen Stils sind, und weil diese beiden Männer den Formenschatz bisher am stärksten vermehrt haben.

Litteratur-Nachweis.

Cornelius Gurlitt, Deutsche Kunst im 19. Jahrhundert. 2. Auflage, Berlin 1900.

Wilhelm Bode, Kunst und Kunstgewerbe. Berlin 1901.

Alfred Lichtwark, Palastfenster und Flügelthür. 2. Auflage. Berlin 1901.

Alfred Lichtwark. Erziehung des Farbensinnes. Berlin 1901.

Ludwig Hevesi. Feuilletons im «Wr. Fremdenblatt», insbesondere vom Jahre 1895 an, leider nicht in Buchform erschienen. (Geben ein volles Bild des Kampfes um die neue Kunst.)

Hermann Bahr, «Secession». Wien 1900.

John Ruskin's Werke, Bd. I—III. Deutsche Ausgabe. von E. Diederichs. Leipzig 1901.

S. Sänger. John Ruskin. Heitz u. Mündel. Strassburg 1901.

Muthesius H., Der Dilettantismus im englischen Kunstgewerbe. Berlin 1900.

William Morris. By Aymer Vaillance. London 1898.

— By J. Makkail London 1900.

The books of William Morris By H. Buxton Forman. London 1897.

«William Morris» Ueber. in «Englische Studien». 23. Band. S. 457.

Georg Swarzenski, William Morris und die Entwickelung des modernen kunstgewerblichen Stils in England. «Neue deutsche Rundschau». Febr. 1898.
Walter Crane's Work. By Walter Crane. Easter Annal des «Art Journal» 1898.
Walter Crane. The Claims of decorative Art. London 1897. In deutscher Uebersetzung: Forderungen der dekor. Kunst. Berlin 1900.
Walter Crane. «Line and Form». London 1900.
Walter Crane. Decorative Illustration des Buches. Berlin 1901 (vorzügliches Illustrationsmaterial).
Walter Crane. How to teach art? «The art Journal.» 1901 January.
Dr. Peter Jessen, Katalog der W. C'schen Werke aus dem Berliner Kunstgewerbe-Museum.
W. Schölermann, «Walter Crane.» Zeitschrift für bild. Kunst. VIII. Jhrg. S. 81 ff.
H. v. Berlepsch «Walter Crane.» Graphische Künste. XX. Jhrg. (1897).
— «Walter Crane.» «Kunst für Alle». XI. Jhrg.
Aubrey Beardsley. «Morte d'Arthur». London.
— Zeitschrift Savoy.
Gleeson White. Illustrations-Material in «The Studio» (Ueberdies rührt die Ueberzahl der Bucheinbände des Verlags Bell and Sons in London von G. W. her).
C. R. Ashbee. Memorandum and articles of the Association of «The Guild of Handicraft». (Lld). London 1898.
C. R. Ashbee. Translation of the Treatises of Benvenuto Cellini on Metalwork and Sculpture. Published by the «Guild». An Illustrated Account of the work of the «Guild». Transactions of the «Guild». (Mit Beiträgen von Holman Hunt, L. Alma-Tadema, u. A.).
Illustrationsmaterial über C. R. Ashbee ist zu finden

in den Jahresbänden von «The Studio» (1898 ff.), in «Kunst und Kunsthandwerk» (Wien) Jhrg. III. Heft 4, in der Zeitschrift für Innen-Dekoration Jhrg. 1899.

H. M. Baillie-Scott. Illustrationsmaterial: «The Studio». Jhrg. 1899 und 1900. «The Academy Architecture». Jhrg. 1895, 1899, 1900. «Kunst und Kunsthandwerk». Jhrg. IV. Heft 2.

Henry van de Velde. Ein Kapitel über den Entwurf und Bau der modernen Möbel. «Pan». III. Jhrg. (1897) 4. Heft.

Henry v. d. Velde. Die künstlerische Hebung der Frauentracht. Krefeld 1900.

Karl Scheffler, «Henry van de Velde» «Zukunft». IX. Jhrg. Nr. 11.

Paul de Signac. Ueber den Pointillismus. «Pan». IV. Jhrg. 1898. 1. u. 2. Heft.

Dr. E. Stratz. Die moderne Frauenkleidung. Berlin 1900.

Illustrations-Material über Henry van de Velde: «Dekorative Kunst», «Zeitschrift für Innen-Dekoration», Jhrg. 1899 und 1900, «The Artist» Jhrg. 1901. (February). Weiteres der v. d. Velde'sche Katalog. Sechs Bände.

Hermann Obrist. Von Georg Fuchs und Wilhelm Bode. «Pan». Bd. I.

Illustrationsmaterial über Hermann Obrist: «Dekorative Kunst». I. Jhrg. Nr. 10, II. Jhrg. Nr. 5 und «The Artist» April 1901.

L. C. Tiffany. «Favrile Glass», «Memorial Windows», «Memorial Tablets», Glass Mosaic». — Eine Reihe von illustrierten Broschüren, herausgegeben von der Tiffany Glass and Decorating Company. New York (333 to 341 Fourth Avenue).

S. Bing. Tiffany Gläser. Kunst und Kunsthandwerk. Jhrg. I. Heft 3.

Illustrationsmaterial über Louis C. Tiffany und

Emile Gallé wird man in den Pariser Ausstellungsheften des «Kunst- und Kunsthandwerk», der «Deutschen Kunst und Dekoration», «Dekorativen Kunst», des «Artist» und «Art Journal» finden.

Otto Wagner. Moderne Architectur. Wien 1898.

— Studien und Versuche. 2 vollendeteBände und 3 Lieferungen des 3. Bandes. (Vollständiges Illustrationsmaterial in Lichtdrucken). Wien. Aus der Wagner Schule. III. erweiterte Folge. Wien 1901.

Ludwig Hevesi, Otto Wagner, Zeitschr. f. bild. Kunst 1900.

J. M. Olbrich. Ideen. Wien 1900. (Mit einer Einleitung von L. Hevesi).

Illustrations-Material über J. M. Olbrich hauptsächlich in «Das Interieur». (Wien) Jhrg. I. u. II.

Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe 1901. Herausgegeben von Max Martersteig. Berlin.

Register.

Art Nouveau (Maison S. Bing) Kunstsalon in Paris. 60.
Arts and Crafts Society, London. 10.
Ashbee C. R., London. 11, **30 ff.**, 45, 55, 77.

Bahr Hermann, Kunstkritiker, Wien. 63, 90.
Baillie Scott, H. M., London. 37, **41 ff.**
Bauer Leopold, Architect, Wien. 118, 120.
Beardsley Aubrey, englischer Zeichner, 1898 gestorben. 28.
Behrens Peter, Maler und Kunstgewerbler, Darmstadt. 76.
Bell and Sons, Verleger, London. 87.
Bing S., Gründer von L'Art Nouveau, Paris. 60.
Bode Wilhelm, Museums-Director und Kunsthistoriker, Berlin. 79.
Boodley, englischer Architect †. 31.
Bookbinding-Society Women-, London Charing Cross Road. 10.
Brangwyn F., Maler, London. 106.
Brown Ford Madox, praeraphaelitischer Maler und Mitbegründer der Morris-Company, †. 43, 45.
Burne-Jones Sir Edward, prae-raphaelitischer Maler, †. 16, 31, 36, 56.
Burkhardt Jakob, Kunsthistoriker, †. 5.

Caldecott Ralph, englischer Maler und Illustrator, †. 29.
Cassierer Bruno u. Paul, Kunstsalon, Berlin. 77.
Chippendale, englischer Möbelarchitect zu Ende des 18. Jahrhunderts. 39, 43, 57.
Christiansen Hans, Maler, der insbesondere vorzügliche Glasfenster entworfen hat, Darmstadt. 76.
Cellini Benvenuto. 38.
Crane Thomas, (Vater) Miniaturenmaler. 19.
Crane Walter, London. **16 ff.**, 30, 56, 63, 92.

Dalziel Brüder, englische Holzschneider, Mitte des 19. Jahrhunderts. 24.

Delaherche, französischer Keramiker («Grès»), Paris 96.
Delft, Porzellanmanufaktur, Holland. 96.
Drugulin W., Druck-Offizin in Leipzig. 89.
Dufrène, Emailleur und Schmuckkünstler in Paris. 9.

Eckmann Otto, Maler und Kunstgewerbler, im Jahre 1865 geboren, in München Akademie-Professor. 46, **75 ff.**, 88, 92.
Essex-House (The Guild of Handicraft) London, von C. R. Ashbee geleitet. 34.

Fabiani Max, Architect, Wien. 118.
Fischer von Erlach, 112.
Fischl, Architect, Wien. 91.
Folnesics J., Kustos am K. K. oest. Museum f. K. u. I., Kunstschriftsteller. 10.
Fuchs Georg, Kunstschriftsteller. 79.

Gallé Emile, Nancy. 9, 77. **93 ff.**
Gleeson White, Zeichner [Entwürfe für Bucheinbände], London, 1898 gestorben. 29.
Grasset E., Maler, Paris. 106.
Greenaway Kate, Malerin [Kinderbilderbücher], London 29.
Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt. 37, 56, 120.
Grueby-Pottery (Amerikanische Fayence), Boston. 90. 107.
Guild of Handicraft, von C. R. Ashbee geleitet. 32, 45.
Gurschner Gustav, Bildhauer, Wien. 9, 77.
Guttenberg. 86.

Hansen Frieda, schwedische Kunststickerin. 83.
Heine Th. Th., Maler, München. 88.
Henry, Möbelhaus, London. 45.
Hevesi Ludwig, Kunstschriftsteller, Wien. 70.
Hoermann Th. v., Maler, Wien, †. 109.
Hoffmann Josef, Architect, Professor, Wien. 11, 86, 118, 120.
Hohenzollernhaus (Kunstgewerbesalon), Berlin. 77.
Home arts and industries Association, London. 10.
Hunt Holman, prae-raphaelitischer Maler, London. 20.

Inselverlag (Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schroeder), München. 89.

Jessen Dr. P., Schriftsteller, Berlin. 89.

Keller und Reiner, Kunstsalon, Berlin. 77, 78.
Klinger Max, Maler und Bildhauer, Leipzig. 10, 26.
Kirchner R., Maler, Wien. 91.

Koepping, Radierer und Glaskünstler, Leipzig. 76.
Kotera Jan, Prag. 91.

Lachenal E., Keramiker, Paris. 9, 96.
Läuger, Prof., Keramiker, Karlsruhe. 76.
Lalique René, Schmuckkünstler. Paris. 40, 77, 93. **102 ff.**
Larisch Rudolf v., Wien. **90 ff.**
Leffler H., Maler, Wien. 88.
Lemmen G., Brüssel. 92.
Lenbach Frz. v., Maler, München. 6, 74.
Liberty, Kaufhaus, London. 15, 95.
Lichtwark A., Museumsleiter in Hamburg, Schriftsteller. 9, 26. 41, 79, 86.
Linton, Holzschneider, London, †. 19, 24.
Loos Adolf, Architect, Wien. 61, 120.

Makart Hans, Maler, Wien, †. 6, 95, 108.
Makkail J., Schriftsteller, London. 75.
Michel Angelo. 26.
Millais Sir J. E., prae-raphaelitischen Maler. 20.
Morris William, Architect, Maler und Schriftsteller, 1834—1896, London. 9, 10, 17, 30, 40, 41, 45, 56, 63, 96.
Morris Company (von William Morris gegründet). 5, 17, 43, 45.
Moser Koloman, Maler, Wien. 9, 11, 77.
Mucha Alphons, Maler, Paris. 91.
Muthesius H., Baumeister und Schriftsteller, London, 10.
Mutz Hermann, Kunsttöpfer, Hamburg. 76.

Newton E., Architect, London. 45.
Norman-Shaw, Architect, London. 45.
Nüll van der, Wien, †. 112.

Obrist Hermann, Bildhauer und Kunstgewerbler, Dresden. 46, **75 ff.**
Olbrich J. M., Architect, Darmstadt. 11, 76, 86, 92, 108, **118 ff.**
Orlik Emil, Zeichner und Holzschneider, Prag. 88.

Pankok H., Maler und Kunstgewerbler, München. 76. 88.
Plumet und Seimersheim, Innenarchitecten, Paris. 60, 78.

Richet Berthe, Kunststickerin. 82.
Riemerschmied, Maler und Kunstgewerbler, München. 76.
Rodin A., Bildhauer, Paris. 102.
Roller A., Maler, Professor, Wien. 91.
Rookwood-Pottery, Cincinnatti. 96. 107.
Rops Felicien, Radierer, Paris, †. 10.

Rossetti D. G., englischer Maler und Dichter, †. 16, 20.
Rossetti W. M., Schriftsteller, London. 22.
Rozenburg, holländische Keramikmanufaktur. 96.
Rubinstein, Bronzen. 77.
Ruskin John, englischer Kunstphilosoph. 10, 20, 31, 40, 41, 47. 63. 65. 84, 97.
Rysselberghe, Maler. Brüssel. 62.

Scala v., Museumsdirector. Wien. 86.
Schiller G., Berlin. 88.
Schmuz-Baudis. Keramiker, München. 76.
Seidl, Architect, München. 6.
Segantini Giovanni, Maler, †. 10, 62, 109.
Sèvres, nationale französ. Porzellanmanufaktur.
Semper Gottfried, Baumeister. 112, 114.
Sheraton, englischer Möbelarchitect. 39, 45.
Siccardsburg, Baumeister. 112.
Signac Paul de, Maler, Brüssel. 62.
Spann R. v. (Klostermühl), Glasfabrikant. 77

Tiffany, Glaskünstler, New-York. 9, 77, 93, **103 ff.**

Urban F., Maler, Wien. 88.

Vallgreen, Bildhauer, Paris. 9.
Vaillance Aymer. Schriftsteller, London. 45.
Velde, Henry van de, Architect, Berlin. 9, 11, 32, 41, 43, 45. 47, 55, **59 ff.**, 77.
Vogeler Heinrich, Maler, Worpswede 78, 79, 88.
Voysey, Architect, London. 45.

Wagner Otto, Architect. 11, **103 ff.**
Warings, Londoner Möbelhaus. 45.
Weiss E. R., Holzschneider, Karlsruhe. 88
Werkstätten, Vereinigte, für Kunst im Handwerk, München. 76, 77.

Gedankenlese aus den Werken John Ruskins.

Aus dem Englischen übersetzt und zusammengestellt von

JAKOB FEIS.

Bisher sind erschienen:

Was wir lieben und pflegen müssen. gebd. M. 2.—

Wie wir arbeiten und wirthschaften müssen. gebd. M. 3.—

Aphorismen zur Lebensweisheit. gebd. M. 2.50

Wege zur Kunst I. gebd. M. 2.50

Wege zur Kunst II. Gothik und Renaissance. gebd. M. 2.—

Wege zur Kunst III. Vorlesungen über Kunst. gebd. M. 2.—

Die Steine von Venedig. gebd. M. 2.—

Der Dogenpalast. (Bd. II von: Die Steine von Venedig.) Mit 16 Lichtdrucktafeln und 3 Zinkographien. gebd. M. 4.—

Weitere Bände in Vorbereitung.

John Ruskin, sein Leben und Lebenswerk. Von Samuel Sänger. gebd. M. 4.—

89054766449

b89054766449a

89054766449

b89054766449a